العربية والتطبيقات العروضية

دكتور
ممدوح عبد الرحمن الرمالي

١٩٩٦

دار المعرفة الجامعية
٤٠ ش سوتير ـ الازاريطة ـ ت ٤٨٣٠١٦٣
٣٨٧ ش قنال السويس ـ الشاطبي ت ٥٩٧٣١٤٦

دار المعرفة الجامعية
للطبع والنشر والتوزيع

❊ الادارة : ٤٠ شارع سوتير
الازاريطة ـ الاسكندرية
ت : ٤٨٣٠١٦٣

❊ الفرع : ٣٨٧ شارع قنال السويس
الشاطبي ـ الاسكندرية
ت : ٥٩٧٣١٤٦

إهـــداء

إلى معلمتى الأصيلة ...

السيدة / جليلة حسنين منصور

التى علمتنى أبجديات الحياة والمعرفة وشمعتى التى تضئ لى السبيل بعد أن أظلمت عيناى، وشراعى الذى يشق لى الأجواء بعد أن ضاق الزحام بمنكبىّ وكهفى الذى أخفى فيه ضعفى عن أعين الناس وساعدى وعونى يوم لم ينفعنى جهدى وأجتهادى وصديقتى بعد أن دفنت أصحابى فى التراب ومركبى الذى يقلنى بعد أن ضاق الطريق بقدمىّ.

فعدت كذى رجلين رجل صحيحة

ورجل رمى فيها الزمان فشلّتِ

وكنت كذات الظـلع لمّا تحاملت

على ظلعهـا بعد العثار أستقلت

بسم الله الرحمن الرحيم

تصدير

إن مصطلح «تطبيق» يكتنفه الغموض خصوصاً عند الطلاب والباحثين فى أول عهدهم بالدراسات اللغوية فغالباً ما يفهم التطبيق على أنه التحليل كالتحليل النحوى عند تحديد وظائف المفردات فى التركيب إلى فاعل ونعت وتمييز وبدل ... ألخ.

أو تحليل التركيب إلى مركبات وعناصر بعضها بسيط والبعض الآخر ممتد أو مركب ونطالع حديثاً مصطلح «علم اللغة التطبيقى» فيتبادر إلى الذهن أن المقصود به هو تحليل نصوص اللغة وتصنيفها فى أنماط وما يتبع ذلك من صنع جداول ونسب قد تسهم فى تفسير بعض ظواهر اللغة العربية أو مقارنتها بغيرها من اللغات لكننا نجد أن المقصود بالتطبيق هو تعلم اللغة سواء للناطقين بها أو لغيرهم من الأجناس الأخرى ومحاولة الوصول إلى سبل مناسبة لهذا التعلم أو تفسير أسباب بعض الصعوبات التى تعوق مثل هذه العملية.

وفى ميدان العروض نجد مؤلفات تحمل عنوان العروض التطبيقى فإذا ما بحثنا فى محتويات هذه المؤلفات نجد أنها لا تتضمن شيئاً أكثر من المصطلحات العروضية والزحافات والعلل والدوائر العروضية وبحور الشعر ومجزوءتها وأمثلة من أبيات الشعر يتم تقطيعها وقد يتضمن القليل من هذه الكتب بعض ما عرف عن القدماء باسم الضرورات الشعرية.

والحقيقة أن ما عرف عن القدماء باسم الضرورات الشعرية يعد حلقة وصل بين علم العروض ومسائل اللغة المختلفة وهذا ما يعد فى رأيى أحد التطبيقات الهامة المستفادة من التحليل العروضى فى خدمة اللغة.

فعلاقة العروض بالنص لا تتوقف عند حد رصف وحداته وفق نظام مخصوص تتابع فيه الحركات والسكنات وحسب بل لابد من علاقة بين العروض والمادة المنظومة وفقاً لناموس الحياة فى خلايا الإنسان أو الحيوان أو النبات فهناك علاقة بين هذه الخلايا تتعدى حد التجاور إلى التفاعل والتأثر فالمادة اللغوية المنظومة عند

تشكلها ونظمها وإلباسها ثوباً عروضياً وفق بحر بعينه فإن هذه المادة تشكل إما بالزيادة أو الحذف أو إعادة الترتيب بحيث يكون ترتيباً مميزاً يختلف عن إنشاء نص بعينة في مستوى لغة النثر أو أي فن آخر أو مستوى لغة الجرائد والمجلات وبهذا تكون المادة اللغوية المنظومة شعراً ذات خصائص تحتاج إلى ضوابط وأحياناً يلجأ النحاه واللغويون عند تفسيرهم بعض الظواهر اللغوية إلى إرجاعها إلى سبب لهجي أو إستعمال خاص أو ضرورة شعرية وأحياناً نعثر في النص نفسه على هذه الظاهرة وقد استعملت استعمالاً عادياً فنجد عند النحاه واللغويين تفسيرات أخرى بأن هذه الظاهرة واجبة في أحيان وقليلة في أحيان أخرى ونادرة كتوكيد الفعل بالنون وكثيراً ما يلجأون في التفسير إلى أن هذا من الضرائر الشعرية ولهذا فدراسة علاقة العروض بمسائل اللغة وعدّه ضابطاً من الضوابط مسألة ضرورية أضف ذلك إلى أن هناك بعض الظواهر البلاغية خصوصاً الألوان البديعية التي تعزى إلى الرغبة في تلوين النص وتزيينه أو هي تمكن من استعمال اللغة استعمالاً خاصاً قد يكون الضابط العروضي الناشئ عن توافق البنية العروضية مع البنية اللغوية سبباً أصيلاً في ذلك وبحر البسيط دليل على كثير من مثل هذه الظواهر وهذا ما حاولنا علاجه في هذه الدراسة.

المقـدمــة :

لقد بدا لى وأنا أقوم بعملية التدريس لمادة العروض تساؤل هو ما الفائدة التى تعود على الدارسين من تعلم قوانين العروض وزحافاته وعلله بالرغم من صعوبتها؟.

إذا لم يكن هناك مجال للتطبيق وإذا كان هذا المجال هو تقطيع أبيات الشعر ونسبتها إلى بحورها المختلفة فليست هناك جدوى خصوصاً أن الطلاب لا يهتمون بهذا الفرع بعد فراغهم من السنة التى يدرس فيها، وعموماً فإن هذا الإطار من الاهتمام يمكن أن ينطبق على من يريدون نظم الشعر لكنه لا ينطبق بل لا يليق على الدارسين للغة خصوصاً أنهم يتعرضون فى سنى دراستهم لشواهد لغوية وبلاغية فيها مزيد من التصرف فى قوانين اللغة فكيف لهذا الدارس أن يكشف هذا اللون من التصرف فى مواد اللغة وتراكيبها إذا لم يكن يدرى القوانين الأساسية التى تحكم هذا المستوى الخاص من اللغة وأعنى به الشعر، فهناك ركنان أساسيان لابد أن يعيهما الدارس وهو يتعرض لهذا المستوى من اللغة، الأول هو قوانين العروض وكمّها الزمنى ولها قواعد فى التصرف تعرف بالزحافات والعلل، والثانى هو الاستخدامات اللغوية العربية ولها قواعد هى الأخرى وبتطبيق قواعد كل من الركنين ينتج لنا مدى التصرف فى المادة اللغوية على هيئة ظواهر مثل الترخيم والحذف والزيادة وترتيب التركيب وفقاً لنظام خاص.

لذا فقد بنيت هذا البحث على بيان الاتجاهات العامة للبحث العروضى وثنيت ببيان عقم الاتجاه النقدى البحت للتراث العربى بعامة والعروض بخاصة وكشفت عن محاولة الاتجاه نحو منهج فكرى جديد بالكشف عما فى التراث من نظرات جادة واعية يمكن استثمارها فى إطار الدراسات الحديثة وقدمت خلالها فكرتى عن الربط بين توافق البناء العروضى مع المواد اللغوية المستخدمة فى إطار ما سمحت به اللغة وما أقره علماء العربية ثم ثلثت بعرض نماذج من الظواهر اللغوية التى تتحقق فيها الظاهرة موضوع الدراسة وبيان منهج النحاة من جهة ومنهج علماء الضرائر من جهة أخرى الذين غالباً ما كانوا تابعين للنحاة فى العرض والتفسير.

ومن خلال ذلك بينت وجهة نظرى من حيث ارتباط التطبيقات العروضية بمواد اللغة ارتباطاً حميماً، فالأوزان بكمها المحدد تكشف عن التصرف فى استخدام المادة اللغوية كما أن المواد اللغوية قد تتحكم فى نوع التصرف فى الأوزان.

ولقد بعثت هذه الألوان من التصرف تساؤلاً كان قد طُرح منذ عهدٍ مضى وهو : ما مدى عروبة علم العروض؟، فالمواد اللغوية بوحداتها المختلفة يقع عليها ألوان عديدة من التصرف عند نظمها على هذه الأوزان كما أن الأوزان عينها يقع عليها هي الأخرى أنواع عديدة من التصرف، فالشك الطبيعي الذى يمكن أن يطرأ على العقل هو غرابة أحد الإمكانائين عن الآخرى ومن الطبيعى أن يكون الغريب هو علم العروض لأن المواد اللغوية والتراكيب عربية بالتأكيد وتمثلت الإجابة عن هذا التساؤل فى مجموعة من الأدلة العقلية وأخرى تطبيقية لغوية أثبتت عروبة هذا العلم ونشأته في المناخ الذى نشأت فيه علوم العربية الأخرى لإشتراكه معها فى لفظ المصطلحات ولتوفرنا على ما يثبت بداية هذه الأوزان ونشأتها وتطورها فى البيئة العربية وكذا إدراك علماء العربية لمسألة التطبيقات العروضية فى المواد اللغوية المنظومة لكنها تواجدت بصورة متناثرة على هيئة تفسيرات على بعض الشواهد فحاولنا لم شعثها لتشكل ظاهرة جلية تسهم فى تأكيد عروبة هذا العلم من جانب ولتردّ على تساؤلات طُرحتْ من قبل من جانبٍ آخر.

وبعد فتحية إلى الروح الطاهرة روح أستاذى الجليل الدكتور عبد المجيد عابدين فهو فارس هذا الميدان وما زال علمه يلهمنا الكثير حتى بعد موته وهو يذكرنى بقول الشاعر :

* وكانت فى حياتك لى عظاتٌ وأنت اليوم أوعظ منك حيا

وتحية إلى أستاذى الجليل **الدكتور حلمي خليل** اطال الله فى عمره فلا طالما دربنى على الإقدام وشجعنى عليه كما أتقدم بالشكر لأساتذتى الأجلاء؛ **الدكتور عبده الراجحي** الذى أوحى لى بالفكرة من خلال ما أودعه فى بحثه «النحو العربى والدرس الحديث، بحث فى المنهج»، وما زال يلح على كلما سنحت الفرصة بلقاء علمى، والتحية كل التحية للفاضل المفضال **الأستاذ الدكتور طاهر حمودة** الذى فاقت أفضاله الجوانب العلمية وشكرى الجزيل وتقديرى العظيم لكل من أسهم فى إخراج هذا البحث. والله من بعد ولى التوفيق وله الحمد ومنه المنة.

دكتور
ممدوح عبد الرحمن
مدرس العلوم اللغوية

الاسكندرية فى يونيو ١٩٩٢

الفصل الأول
إتجاهات البحث العروضى

الفصل الأول

أتجاهات البحث العروضى

١ - طرح الدكتور أحمد مختار عمر تساؤلاً منذ عدة سنوات وأظنه قائماً إلى اليوم وهو ما مدى تأثر الخليل فى وضعه لعلم العروض العربى بالأوزان عند الهنود؟ بل هناك شك فى أنه نقل العلم بأكمله إلى العربية ولم يتعجل الدكتور عمر فى كتابه «البحث اللغوى عند العرب» [1] قسم هذه المسألة بل عرض المسألة برمتها وهو فى ذلك - سعلى حق لأنه لم تظهر أمامه من الدلائل الأكيدة ما يجعله يقطع بنسبة العلم إلى الخليل وحده أم يثبت أن هناك تأثراً من نوع ما وحدود هذا التأثر، ذلك أن الدكتور عمر كان معنياً بالبحث اللغوى بأكمله عند العرب على مستويات التحليل اللغوى الصوتية والصرفيه والنحوية والمعجمية أضف ذلك إلى معاناته التى حددها فى بداية الكتاب من حاجته إلى الإطلا ع على أمّهات الكتب والمعاجم العربية التى كان أغلبها ما يزال مخطوطاً فى ذلك العهد الذى ألف فيه كتابه فالحقيقة أن بحث ظاهرة محددة فى مستوى واحد من مستويات التحليل اللغوى تعد عبئاً ومعاناة فى حد ذاتها إذا ما تسنّى للباحث أن يتعمق فيها ليصل إلى حلول جذرية.

-وبصدد بحثى فى العربية والتطبيقات العروضية يتراءى لى هذا التساؤل الذى طرحه الدكتور عمر من قبل. أو بالأحرى التساؤل الذى فُرض على التراث العربى بأكمله من ناحية وكُتب على علماء العربية كما قدر عليهم أن يجيبوا عن هذه التساؤلات بالإثبات أو النفى، فإذا كان علم العروض عربىّ الأصل والنشأة والشعر عربياً كذلك والشعراء الذين نظموا التراكيب العربية الأصلية فى هذه القوالب العروضية هم عرب أيضاً، فلماذا نشأت مسألة الزحافات والعلل فى الأوزان؟ أضف إليها العيوب الخاصة بالقافية، هذا فيما يخص علم العروض! ولماذا أيضاً ذلك التصرف فى المواد اللغوية بالحذف والزيادة والإبدال بطبيعة الحال ستكون الإجابة هى محاولة التوفيق بين الأوزان العروضية والمواد اللغوية التى نظمت عليها حتى

(١) انظر الباب الخاص بالتأثير والتأثر ص ٣٣٧ وما يليها - ط٤، سنة ١٩٨٢.

وانظر فى ذلك تحقيق مال الهند من مقوله مقبوله فى العقل أو مرذوله ص ١١٦، ١١٧، ط الهند ٥٧.

تخرج صورة البحر كاملة دون خلل موسيقى وهنا يظهر لى تساؤل يتعلق بما سبق وهو إذا كانت الأوزان عربية بطبيعتها والمادة اللغوية عربية الأصل أيضاً فلماذا يلجأ الشعراء إلى هذه التجاوزات فى كل من قوانين العروض والعرف السائد فى الاستخدام العربى؟.

ويرى د (مختار عمر)[1] أنه ليس من السهل ونحن نبحث قضية التأثير والتأثر أن نصل إلى نتائج قطعية حاسمة لأن مشكلة التأثير والتأثر من المشكلات الشائكة التى يصعب علاجها خصوصاً إذا كانت تتناول موضوعاً مضى عليه مئات السنين وربما كانت قضية التأثر الأجنبى بالدرس اللغوى عند العرب أسهل.تناولاً من قضية التأثير الأجنبى.

- وأقوى أدله لأن التأثر قد تم فى فترة متأخرة نسبياً ولأن الأمثلة والشواهد على وجود هذا التأثر كثيرة وشبه قطعية.

- ود. عمر فى أثناء التناول لا ينفى التأثر بشكل أو بآخر فى القواعد والأسس العامة لقواعد النحو والعروض والمعاجم من حيث الأطر العامة وأنواع التقسيم والتصنيف ولكن تظل هناك مسائل تتعلق بخصائص العلوم العربية، وقد تعرض د. إبراهيم أنيس فى كتابه «موسيقى الشعر»[2] لمسألة الأوزان العربية لكنه لم يكن مشغولاً بفكرة التأثير والتأثر ولهذا لم نقدمه على الدكتور أحمد مختار عمر والحقيقة أنه واجب التقدم بحكم الفترة الزمنية وعمره العلمى من ناحية. ولتاريخ صدور دراسته من ناحية أخرى، فقام بعمل إحصاء لأبيات الشعر فى الدواوين العربية المختلفة ومن جمهرة أشعار العرب وصنفها إلى أبحرها المختلفة فحصل على نسب دقيقة لتردد الأبحر المختلفة فى أشعار العرب ودواوينهم وقسمها - إلى مراتب وفقاً لنسبة الشيوع والتردد فالبحر الأكثر تردداً كالطويل والكامل مثلاً يسميه وزناً قومياً وهو يقصد وزناً شائعاً وعلى هذا الأساس يعد هذا الوزن عربياً أصيلاً لكنه فى هذه الدراسة يجد أوزاناً نادرة الوقوع فى الشعر العربى كالمتدارك والجنب وفى رأيى أن هذا أمر طبيعى فى العلوم جميعاً فلابد من وقوع ظواهر بنسبة تردد عالية وأخرى متوسطة وثالثة نادرة وهكذا وفقاً لظروف حدوث هذه

---

(١) البحث اللغوى عند العرب ص ٣٣٧.

(٢) انظر د. إبراهيم أنيس (موسيقى الشعر) ص١٨٤، ١٩٦ وما يليها.

الظواهر. أما مسألة أن الوزن الأكثر شيوعاً يعد عربياً أصيلاً فهي من وجهة نظرى ووفقاً للبحث المطروح ليست أكيدة لأن كلاً من البحر الطويل والبسيط والكامل، وردت بها نسبة زحافات وعلل عالية هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإن كتب ضرائر الشعر وكتب النحو تعجّ بالشواهد التى وردت منظومة على هذه الأبحر ولم تقتصر هذه الضرائر على المتدارك والمجتث أو الرجز، كما أن هناك ضرائر عُدت من عيوب الوزن ولا تتعلق بالزحافات والعلل أو بالمادة اللغوية المنظومة، لكنها تتعلق بالشاعر نفسه الذى أنقص الوحدات الزمنية للبيت المنظومة بمقدار وحدة أو وحدتين كما فى الحزم والشرم، والتركيب اللغوى للبيت فى هذه الحالة يعد صحيحاً وليس فيه خرق لقوانين اللغة.

والدكتو مختار عمر فى نهاية بحثه عن التأثير والتأثر يثبت تأثر غير العرب بالعلوم العربية ومن ذلك تأثر الشعر الفارسى بالأوزان العروضية العربية وهذا يدعو إلى تساؤل آخر فلو أن العروض العربى أُخذ عن الأوزان الهندية لكان أجدر بالأوزان الفارسية أن تتأثر بالأوزان الهندية دون واسطة، وتاريخ الترجمة يؤيد ما نذهب إليه، فالعلوم اليونانية نقلت إلى العرب عن طريق العلماء السريان أى أن العلوم اليونانية نُقلت إلى العربية من السريانية وكذا قصة «كليلة ودمنة» التى نقلت من الهندية إلى العربية عن طريق الترجمات الفارسية، فلو صح تأثر العرب بالأوزان الهندية وتأثر الفرس بالأوزان العربية لظهر هناك لون من التناقض إذ كيف تتأثر الفارسية بالأوزان الهندية عن طريق اللغة العربية فى مقابل نقل «كليلة ودمنة» الهندية الأصل إلى العربية عن طريق اللغة الفارسية! فالحقائق تثبت أن الفارسية ليست فى حاجة إلى وساطة العربية لنقل علم يُدعى بأن أصله هندى، ولو أن هذا العلم كان هندى الأصل لظهر أثر ذلك فى مصطلحاته إذ كان لابد أن تستخدم فى العربية كما هى أو تستخدم معرّبةً مع احتفاظها ببعض مقاطع أو مقطع واحد على الأقل من أصلها الهندى وليس أدل على ذلك من العديد من المصطلحات اليونانية التى استخدمت كما هى فى العهد العباسى بعد إزدهار حركة الترجمة مثل «بوطيقا وروطوريقا» يقصد بها الشعر والبلاغة، لكن المصادر العربية أجمعت على أن مصطلحات علم العروض بل اسم العلم نفسه مستمد من البيئة العربية نفسها فالعروض مكان بالحجاز كما أن الأسباب والأوتاد من مكونات الخيمة التى تعد بيتاً للعربى والحقيقة أن المسميات التى أُطلقت على مكونات فن الشعر العربى. كانت قد

عُرفت قبل عهد الخليل ففى النهاية لابن الأثير أن «الوليد بن المغيرة حين قالت قريش للنبي صلى الله عليه وسلم إنه شاعر قال: لقد عرفت الشعر رجزه وهزجه وقريضه، فما هو به»[1] ويظهر من هذا الخبر أن العرب على أيام النبى صلى الله وسلم كانت تقسّم الشعر إلى أنواع هي:

الرجز، والهزج، والقريض، والمقبوض، والمبسوط، وقد فرّقتْ بين القصيد والرجز، أو بين القصيدة والأرجوزة، لما لاحظته وإسراع فى الرجز على لسان منشده، راجزاً ففى حديث ابن مسعود: من قرأ القرآن فى أقل من ثلاث فهو راجز، إنما سماه راجز لأن الرجز أخف على لسان المنشد، واللسان أسرع به من القصيد.

ومما يؤكد عروبة هذا العلم وأخذ الخليل له عن العرب أنفسهم، تلك الرواية المأثورة عن ظاهرة التنعيم التى تتعلق بأوزان الشعر قبل أن توضع لها المصطلحات وقبل أن يصبح العروض علماً له ضوابطه ومقوماته، فيقول أبو بكر محمد القضاعي: «وتكاد تجزئة الخليل تكون مسموعة من العرب، فإن أبا الحسن الأخفش روى عن الحسن بن يزيد أنه قال: سألت الخليل بن أحمد عن العروض، فقلت له، هلاً عرفت لها أصلاً ! قال: نعم، مررت بالمدينة حاجّاً، فبينا أنا فى بعض طرقاتها، إذ بصرت بشيخ على بابٍ يعلّم غلاماً، وهو يقول له: قُلْ:

نَعَمْ لاَ نَعَمْ لاَ لاَ نَعَمْ لاَ نَعَمْ نَعَمْ نَعَمْ لاَ نَعَمْ لاَ لاَ نَعَمْ لاَ نَعَمْ لاَ لاَ.

قال الخليل: فدنوت منه فسلمتُ عليه، وقلت له: أيها الشيخ، ما الذى تقوله لهذا الصبى؟ فذكر أن هذا العلم شيءٌ يتوارثه هؤلاء الصبية عن سلفهم، وهو علمٌ عندهم يسمى التنعيم، لقولهم فيه نعم.

قال الخليل: فحججتُ، ثم رجعت إلى المدينة، فأحكمتها»[2] وهو يقصد إدراكه لهذا النمط من الوزن وهذا إذا قيس بمصطلحات الخليل فسنجد أن «نعم» تعادل وتداً «ولا» تعادل سبباً، وهذا النمط المذكور فى الرواية يعادل بحر

(١) النهاية فى غريب الحديث والأثر لابن الأثير، فصل الرجز.

ابن الأثير (مجد الدين أبو السعادات) النهاية فى غريب الحديث والأثر، ١٩٦٣ الطبعة الأولى، المكتبة الأسلامية، بيروت.

(٢) د. نهاد محمد جتن، علم العروض ونشأته، مجلة الجامعة، ١٩٧٨، ع٤ص ٢٠ ـــ ٢٦.

الطويـل.

وأذا كان أصل علم العروص عربياً ونشأته كذلك عربية فإن من جاءوا بعد الخليل مى عروضيين قد إستدركوا عليه بل وخالفوه، على أن هذه المخالفة اختلفت من عروضى إلى آخر، فهناك من اكتفى بتغيير مصطلح، وهناك من خالفه فى مفهوم السبب أو الوتد، وهناك من خالفه فى عدد الأجزاء أو نوعها، وهناك من خالفه فى عدد الأعاريض والضروب فأثبت أنواعاً أخرى لم يثبتها، وهناك من رفض فكرة الدوائر، إلى غير ذلك من أشكال المخالفة، ومن هذه المستدركات مستدرك الأخفش، ومستدرك الجوهرى، ومستدرك القرطاجنى والحقيقة أن هؤلاء قد بنوا إستدراكهم أو مخالفتهم للخليل على إستقراء الشعر العربى وهو الصنيع نفسه الذى صنعه الخليل فى إستنباطه لأوزان علم العروض، وهذا أمر طبيعى فإن عالماً واحداً لا يمكنه أن يحكم علماً إحكاماً تاماً، ومن ناحية أخرى فإن طبيعة العلوم تقتضى التطور، لأن العروض علم عربى لذا فقد كان كلٌّ من الإستدراك والمخالفة والتطور من صنيع علماء العربية، تلك أدلة عقلية طرحناها لتأييد فكرة عروبة عروض الخليل، ونعرض فيما يلى عرضاً مفصلاً للأدلة العملية التطبيقية التى تستند إلى الإستخدام العربى من ناحية، والعلوم العربية من ناحية أخرى.

٢- والحقيقة أنه لا يهمنا فى علم العروض ما إذا كانت الحركة المصاحبة للحرف فتحة أو كسرة أو ضمة، بل الذى يهمنا هو وجود الحركة أو عدم وجودها ومن ثمّ فإن الحرف يصبح ساكناً كما أنه لا يهمنا إذا كانت الحركة هى حركة إعراب أم حركة بناء، وعموماً فالفائدة الوحيدة للعلامة الإعرابية على أواخر الكلمات العربية هى أنها تصل بين نهاية الكلمة التى تعلوها والحرف التالى لها من الكلمة المجاورة فتصنع معها مركباً عروضياً إما أن يكون سبباً خفيفاً أو وتداً مجموعاً أو فاصلة صغرى، هذا من حيث التحليل العروضى، أما من ناحية التحليل المقطعى فإنها تصنع مقطعاً إما مفتوحاً أو مغلقاً حسب مكونات الكلمة التالية وهذا تتسم به العربية وتتميز به على لغات أُخرى من لغات العالم.

وبطبيعة الحال يختلف الميزان الصرفى عن الميزان العروضى، فالأول وضع

لتطابق الكلمة الموزونة حروف الميزان حركة بحركة وسكوناً بسكون بشرط أن الفتحة فى الكلمة الموزونة تقابلها فتحة فى الميزان، والكسرة فى الكلمة الموزونة تقابلها كسرة فى الميزان، والضمة فى الكلمة الموزونة تقابلها ضمة فى الميزان، وهذا التطابق ليس ضرورياً أن يتحقق فى الميزان العروضى، والميزان الصرفى وضع على أساس أن تكون حروفه الثلاثة صوامت وخالية من حروف المد والعلة، فإذا زادت الكلمة الموزونة بحرف مد أو ألف وصل، فإنها تزاد فى الميزان على حين يهتم العروضى بجميع حروف الكلمة ما دامت تنقسم إلى متحرك وساكن، أضف إلى ذلك أن الميزان الصرفى يتكون من أحرف ثلاثة بينما الميزان العروضى له وحدات خماسية مثل (فاعلن، فعولن) ووحدات سباعية مثل (متفاعلن، مفاعلتن، فاعلاتن، مستفعلن، مفاعلين)، وهذا يعنى أنه لا علاقة بين كلا من التحليل النحوى والصرفى وبين التحليل العروضى، لكن هناك علاقة حميمة بين العلوم الثلاثة بالرغم من اختلاف طرق التحليل، فأوزان العروض هى القالب الذى تشغله الصيغ الصرفية والتراكيب النحوية وفق نظام مخصوص يحفظ موسيقية الكلام المنشد وإيقاعه والحقيقة أننا نلمس إتحاداً بين المصطلحات الصرفية والعروضية عند الخليل نفسه مؤسس العلم بالرغم من عدم علاقة الأوزان الصرفية بالأوزان العروضية فنجد ظلال تأثره مصطلحات التصريف فى أسماء الأجزاء بإعتبار دخول العلة عليها وسلامتها منها. فالجزء الذى تدخله العلة ضرباً أو عروضاً يصطلح عليه اسم «المعلول» والجزء الذى يسلم من العلل ضرباً أو عروضاً يطلق عليه إسم «الصحيح» كما نلاحظ ذلك فى التقسيمات الصرفية من معتل وصحيح، أما الجزء الذى يسلم من زيادة الخزم فهو المجرد، «والمقصور فى العروض هو ما سقط ساكن سببه وسكن متحركه وقد شبه بالاسم المقصور[1]، أما المضمر فهو ما سكن ثانية وإنما سمى مضمرا لأنك أخذت حركته وتركته ساكناً، ومتى شئت أعدت الحركة فصار إلى ما كان عليه فشبه بالاسم المضمر الذى متى شئت أظهرت ومتى شئت اضمرت[2] والمنقوص هو ما سقط سابعة بعد سكون خامسة، وسمى بذلك لتوالى النقصان عليه لأن السابع والخامس هما فى آخره.

---

(١) الخطيب التبريزى، «الكافى فى العروض والقوافى» ص٣٢ ، تحقيق الحسانى حسن عبد الله – الجزء الأول – مجلد ١٢ من مجلة معهد المخطوطات العربية.

(٢) المرجع السابق ص٦٠.

والحقيقة أن المعجميين العرب خصوصاً من كتب منهم معاجم متخصصة في الفنون والعلوم المختلفة قد جمعوا في الأغلب الأعم مصطلحات علم العروض جنباً إلى جنب مع مصطلحات وظواهر كل من النحو والصرف وفي هذا ما يفسر إداركهم لعلاقة هذه العلوم مجتمعة وتلازمها لبعضها الآخر، ومن هذه المعاجم مفاتيح العلوم للخوارزمي (ت ٣٨٧)، وقد أدرك أن العلماء لهم لغاتهم الخاصة، فاللفظ الواحد يتحمل دلالات مختلفة باختلاف العلوم والفنون كلفظ الرجعة عند الفقهاء، وعند متكلمي الشيعة، وعند الفلكيين، وأدرك أن جل الكتب الحاصرة لعلم اللغة قد خلت من ذكر المواضعات، والمصطلحات الخاصة بالعلوم، مما يجعل العالم كثيراً ما يستغلق عليه مجال آخر فأراد أن يقدم عملاً يجلو فيه هذه المواضعات وتلك المصطلحات ليقربها إلى راغبي الدرس في تلك العلوم[1].

وقد عقد باباً في النحو وهو الباب الثالث وجعله من اثنى عشر فصلاً[2] على الترتيب الآتي:.

١- وجوه الإعراب ومبادئ النحو.

٢- وجوه الإعراب وما يتبعها على ما يحكي الخليل.

٣- وجوه الإعراب على مذهب الفلاسفة اليونان.

٤- تنزل الأسماء.

٥- الوجوه التي ترفع بها الأسماء.

٦- الوجوه التي تنصب بها الأسماء.

٧- الوجوه التي تخفض بها الأسماء.

٨- الوجوه التي يتبع بها الاسم ما قبله في وجوه الإعراب.

٩- تنزيل الأفعال.

١٠- الحروف التي تنصب الأفعال.

١١- الحروف التي تجزم الأفعال.

---

(١) انظر مفاتيح العلوم للخوارزمي: ٢ الطبعة الأولى.

(٢) انظر المرجع السابق: ٢٩ - ٣٦.

١٢ – النوادر.

ومن قبيل النوادر التى ذكرها: الإغراء، التوكيد، الظروف، التبرئة العماد، جمع التكسير، جمع السلامة، الترخيم فى النداء.

وعقد الباب الخامس فى الشعر والعروض وجعله مكوناً من خمسة فصول[١]: هى:

١ – جوامع هذا العلم، وأسماء أجناس العروض، وما يتقدمها وما يتبعها.

٢ – ألقاب العلل والزحافات.

٣ – ذكر القوافى وألقابها.

٤ – فى اشتقاق هذه الألقاب.

٥ – نقد الشعر ومواصفات النقاد.

فالخوارزمى لم يعرض المصطلحات فى ترتيب معجمى ولكنه سجل من مصطلحات النحو والصرف ما كان قبل سيبويه ولم يتضمنه كتابه، وهو يوضح المصطلح بالتمثيل، ويذكر أصحاب المصطلح من بين أرباب العلم.

كما حاول الجرجانى (ت٨١٦هـ) أن يجمع مصطلحات علوم عصره الذى غلبت فيه الدراسات النقليه، فألف كتاب «التعريفات»[٢] والعلاقة وثيقة بين التعريف والمصطلح.

وألف عبد الله بن أحمد الفاكهى (ت٩٧٢هـ) كتبا بعنوان «حدود النحو» وهو يعد الاستخدام الخاص للتراكيب النحوية فى مستوى لغة الشعر مما ينبغى أن يدرج ضمن هذه الحدود ووسمه كالعادة بالضرورة[٣].

وإيراد الفاكهى لتعريفاته أو حدوده يدل على أنه ساقها على نمط التأليف فى كتب النحو إذ كانت على النحو الآتى:.

١ – ما يتعلق بالكلام وما يتألف منه.

---

(١) انظر مفاتيح العلوم للخوارزمى ٥١ – ٦٢ الطبعة الأولى القاهرة ١٣٤٢٠٥هـ.

(٢) التعريفات: الجرجانى على بن الحسن محمد بن على مطبعة الحلبى ١٣٣٨ ص ١٦٢.

(٣) حدود النحو: عبد الله الفاكهى طبع مع كتاب آخر هو إرشاد القاصد إلى أسنى المقاصد د. ت.

٢- ما يتعلق بأقسام الكلمة.

٣- ما يتعلق بأقسام الأسم من حيث الإفراد والتثنية والجمع بأنواعه، ومن حيث المقصور المنقوص والممدود ومن المتصرف وغير المتصرف وموانع الصرف ومن حيث النكرة والمعرفة وأنواع المعارف.

٤- ما يتعلق بالعامل وأنواعه اسم وفعل وحرف ويدخل تحته الفعل اللازم والمتعدى والمتوسط واسم الفعل والمصدر واسم المصدر والمشتقات العاملة.

٥- ما يتعلق بالمرفوعات الفاعل ونائبه والمبتدأ والخبر.

٦- ما يتعلق بالمنصوبات.

٧- ما يتعلق بالتوابع.

٨- ما يتعلق بالجر والإضافة.

٩- ما يتعلق بالتنوين وأنواعه.

١٠- القسم والعدد والحكاية والمصغر والمنسوب والإماله والوقف والضرورة والخط.

ومن هذه المعاجم المتخصصة كشاف العلوم والفنون للتهانوى ومقاليد العلوم فى الحدود والرسوم للسيوطى وتحفة الرب المعبود على تعاريف النحو والحدود لاحمد بن محمد الجزولي والتعريفات لابن كمال باشا، والحقيقة أن هذه المعاجم قد جمع فيها أصحابها المصطلحات الخاصة بالنحو والصرف والعروض والقافية من المعاجم العامة كالمحكم لابن سيده ولسان العرب لابن منظور والقاموس المحيط للفيروز بادى الذى توخى فى قاموسه الإحاطة والشمول مع الاختصار الشديد ونستطيع أن نوضح ملامح منهجه فى تناول المصطلحات فيما يلى: الخزم: يقول الفيروز بادى: والخزم فى الشعر زيادة تكون فى أول البيت لا يعتد بها فى التقطيع وتكون بحرف إلى أربعة[(١)].

أما ابن منظور فإنه يعرف الخزم فى الشعر ثم يبين أنه قد يقع فى أول المصراع الثانى ويذكر شاهدا ثم يبين أنه ربما أعترض فى حشو النصف الثانى بين سبب ووتد

(١) القاموس المحيط ، جـ٤ ، ص ١٠٥ مجد الدين أبو طاهر، القاهرة، بولاق.

ويذكر شاهدا ثم يبين أنهم قد زادو باء وقد يكون الخزم بالفاء وأنهم قد خزموا بنحن ويذكر شواهد لكل من ذلك.

المجرى: يقول الفيروز بادى: والمجرى فى الشعر حركة صرف الروى والمجارى أواخر الكلم، أما ابن منظور فيعرض تعريف الأخفش للمجرى ثم يبين مراد سيبوية بقوله: هذا باب مجارى أواخر الكلم ويبن أن مراد سيبويه ليس مقصوراً على ما قصره عليه العروضيون.

الفصل: يقول الفيروز بادى: وعند البصريين كالعماد عند الكوفيين ثم يقول: والفصل فى القوافى كل تغير كالعماد اختص بالعروض ولم يجز مثله فى حشو البيت وهذا إنما يكون بإسقاط حرف متحرك فصاعدا. أما ابن منظور فيقول: الفصل كل عروض بنيت على مالا يكون فى الحشو إما صحة وإما اعتلالا، ثم يشرح ذلك بتمثيل ثم ينقل عن أبى اسحاق رأى الخليل والأخفش والزجاج وقلما يذكر الصله بين المعنى اللغوى والمعنى الاصطلاحي كقوله: وحرف الوصل الذى بعد الروى سمى وصلاً لأنه وصل حرف الروى وكثيراً ما ينص على المجال العلمى الذى يستعمل فيه المعنى الأصطلاحى ومن أمثله ذلك قوله:

أ- (الأجوف) الأسد العظيم الجوف «وفى الأصطلاح الصرفى المعتل العين.

ب- (الحرف) وعند النحاه ما جاء لمعنى ليس بإسم ولا فعل.

جـ- (النصب) النصب فى القوافى أن تسلم القافيه من الفساد وهو فى الإعراب كالفتح فى البناء اصطلاح نحوى.

د- (الفصل) وعند البصريين كالعماد عند الكوفيين.

هـ- (الردف) وفى الشعر حرف ساكن.

و- الفاصله الصغرى فى العروض.

ز- (الفصل) والفصل فى القوافى.

وأحياناً لا ينص على مجال استعمال المصطلح كما فى قوله عن الوقص هو الجمع بين الإضمار والخبن.

وواضح استخدام لفظ المصطلح الواحد مشتركا بين علمين من علوم النحو والصرف والقافيه وإن اختلفت دلالة المصطلح فى كل علم عن الآخر لكن الذى

لا شك فيه أن علم العروض نشأ في هذا المناخ العام الذى نشأت فيه علوم النحو والصرف والفقه وغيرها وكلها علوم عربية أصيلة المولد والنشأه ولقد اتهم كثير منها بأنه ليس من نبع عربى فليس غريبا أن يتهم العروض العربى بالتهمة عينها.

ولقد حاول الباحثون المعاصرون التأليف في مصطلحات علمى العروض والقافيه فألف محمد إبراهيم عباده معجما أطلق عليه اسم مصطلحات النحو والصرف والعروض[1] والقافية. واعتمد في جمع الماده على المعجمات العامة والمتخصصه وكتب العروض والقافية وقام بتبسيط المصطلح وتلخيص المادة المتعلقه بالمصطلح، ومن ذلك مصطلح البتر: The amputation[2]

يراد به في العروض حذف ساكن الوتد المجموع وسكون ما قبله مع حذف السبب الخفيف من آخر التفعيله، أى اجتماع الحذف مع القطع وهو من علل النقص ويدخل البتر بحرى المتقارب باتفاق والمديد عند قطرب كما قال الخليل فيصير «فعولن» في المتقارب «فعْ» باسكان العين وفاعلاتن في المديد «فاعل» باسكان اللام. وذهب الزجاج إلى أن اجتماع الحذف والقطع في بحر المديد لا يسمى بترا وجعل اصطلاح البتر خاصاً بالمتقارب ومثاله من المتقارب.

خليّلى عوجا على رســـم دار   خلت من سليمى ومن ميّه

خليليْ/ يعوجا/ على رس/ مداران   خلت من/ سليمى/ ومن مى/ يهْ

فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعولن   فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعْ

وأورد رابطا لفظ المصطلح بعلمى النحو والقافيه (المُجْرىَ: The Triptot)

١- يراد به في النحو الاسم الذى لم يمنع من الصرف أى يقبل التنوين ويجر بالكسرة.

٢- ويراد به في القافيه حركة الروى فتحة أو ضمة أو كسرة وسمى بذلك لأن الصوت يبتدئ بالجريان في حروف الوصل منه.

كما سميت هذه الحركة «الاطلاق» لأن الصوت ينطلق بها ولا ينحبس» وذلك كما في قول الاعشى:

(١) معجم مصطلحات النحو والصرف والعروض القافيه للدكتور محمد إبراهيم عباده، دار المعارف.

(٢) المرجع السابق ص٥٣.

*ودع هريرة أن الركب مرتحل وهل تطيق وداعا أيها الرجل

فضمه الام هى المجرى

ومن البديهى أن الروى المقيد ليس له مجرى لأنه ساكن أبداً. ويكون المجرى فتحة أو ضمة، أو كسرة فتلزم فى القصيده كلها وقد عاب العلماء المعاقبه بين الحركات أى الانتقال من حركة إلى أخرى وخاصة بين الفتحة وأختيها ولكن ورد مثل ذلك عن الشعراء القدماء ولا سيما بين الضمه والكسرة. ومن ذلك قول الشاعر:

*الحمـــد لله الذى يعفـو ويشـتد انتقـامُه

*فهناك مجز أبن ثو رِ كان أشجع من أسامة

الهاء وصل والميم روى وقد اختلفت حركته من ضمه إلى فتحه وحاول الدكتور عباده وضع مقابل باللغه الأنجليزية لكل مصطلح يستخدم للظاهرة نفسها فى اللغة الانجليزية وفى كثير من الأحيان لم يكن يتوصل إلى مصطلح محدد مقابل للظاهرة المدروسة، فكان يستخدم المصطلح العربى نفسه مكتوبا بحروف انجليزية مثل المجزوء Almajzua الجزل Aljazel [1].

ولقد لقى علم العروض والقافيه من غير معجم موثق تنتظم فيه مصطلحاته القديمة التى أهملها المؤلفون المعاصرون، وتنتظم فيه مصطلحاته المخترعة التى لم يعرفها علماء العروض الأقدمون لأن العروض العربى لم يبق ثابتاً عند رسوم محددة، ولم تكن فنون جامدة، فقد واكب علم العروض والقافيه تطور الشعر العربى فى عصوره المتعاقبة وتجديداته المتلاحقة وحاول العروضيون أن يبتكروا مصطلحات جديدة كلما استجدت مصطلحات الشعر العربى، وكلما ظهرت طرائق جديدة فى نظمه، وقد حاول النقاد المعاصرون والباحثون المتخصصون اختراع طائفة من المصطلحات العروضيه لم يشع استعمالها ولم يتواطأ الباحثون عليها، وهى إما مصطلحات عروضيه أجنبية معّربة وجد لها نظير فى موسيقى الشعر العربى، وإما مبتكرات طارئه: ومبدعات ذاتية، واجتهادات لم يتفق عليها العلماء فى المجامع العربية للدلالة على معنى من المعانى ولم يتواطأ الناس على استعمالها وقد لاحظنا

(١) المرجع السابق ص٧٤.

أنه ليس ثمه مناسبة أو مشاركة أو مشابهة (أحيانا) بين معنى المصطلح الوضعي في اللغة ومدلوله الخاص، بينما كانت مصطلحات العروض القديمه أكثر دقه ومراعاةلشروط علم المصطلح.

وظهرت مؤخراً محاولة قام بها د. محمد على الشوابكة ود. أنور أبو سويلم بعنوان معجم مصطلحات العروض والقافية[1] استقصيا فيها علمى العروض والقافيه من مظانهما. واثبتا أو بالأحرى حاولا إثبات أن لموسيقى الشعر العربى ماضياً وحاضراً: فلها قديمها الموروث، وحاضرها الحى الناطق، وأن هذا العلم لم يكن يوما مهملا أو مضيعاً وأن القدماء قد بذلوا جهوداً عظيمة قَصَّرنا عن مجاراتها ولم نقدم إلا جزءا يسيرا يمكن أن يضاف إلى تلك الجهود العظيمة التى حاولت اكتشاف الطاقات الموسيقية الهائلة للعروض العربى.

وحاول المؤلفان أن يضمّا إلى معجمهما المصطلحات المستحدثة التى تتعلق بشكل أو بآخر بعلم العروض ومجالاته التى طرحتها علوم آخرى كاللسانيات: ومن أمثلة المصطلحات المخترعه والمعربة:

الفونيم، التناص الإيقاعى، الذاكرة النصيه، النص المتوازى، السريع المثقل، الرجز الثنائى[2] وقد أثبتا هذه المصطلحات المقترحه وإن لم تتوافر فيها شروط علم المصطلح لتنبيه المجامع العربية إلى ضرورة العناية بمصطلحات هذا العلم المتجدد والتعريف بمحاولات إخراج العروض العربى من طور الجمود الذى استقر فى أذهان الدارسين إلى طور الابتكار والابداع والتجدد......

واعترفا بالجهود الشخصية للباحثين الذين حاولوا واجتهدوا فما ورد فى المعجم التناص الإيقاعى: يعرف التناص عامة بأنه تعالق الدخول (الدخول فى علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة أو علاقه حواريه لنص ما بنصوص حاضره أو غائبة. أما التناص الإيقاعى فيعنى تقاطع النص الشعرى مع نصوص أخرى مختلفه عن جنسه الأدبى. أو هو ما يفتح بنيه النص الإيقاعيه ويتخللها فى موضع أو أكثر محتلا مساحة واضحة فى النص مختلفه من حيث بنيتها الإيقاعية الخاصة

---

(١) معجم مصطلحات العروض والقافيه:د. محمد على الشوابكه ود. انور أبو سويلم دار البشير ١٩٩١م.

(٢) المرجع السابق ص٨٠.

عن بنية النص و سياقه الإيقاعى العام، والحقيقه أن هذه المصطلحات المستحدثه تتعلق بالتحليلات المستحدثة وهى من المصطلحات اللغويه التى عنيت بتحليل النص الشعرى لذا فهى تتعلق بتحليل النص أكثر من تعلقها بمصطلحات العروض العربية القديمه، ذلك أن العلم نفسه، وأعنى علم العروض لم يضف إليه ما يحتاج إلى وضع مصطلحات جديده وكانت بدايات الشعر العربى ونشأته وتطوره إلى أن وصل إلى الصورة الناضجه التى تمثلت فى الشعر الجاهلى إحدى إتجاهات البحث العروضى وإن اشترك فى هذا الجهد بعض المتخصصين فى اللغات الساميه، ولقد عنيت بعض الدراسات العربيه التى تخصص بعضها فى تاريخ الأدب ببداية الشعر ونشأته[1]، وفى إطار ذلك تناولت تلك الدراسات مسأله الأوزان، وحاول المؤلفون أن يصلوا إلى وجود أوزان بعينها أو جمل تخضع لنظام بعينه كالتفعيلات، وإن لم تكن منتظمة أو متساوية فى نسبة الورود كما فى القصيدة العربية الناضجة التكوين كما هو الحال فى المعلقات إن لم يكن هدف هذه الدراسات الحقيقى هو البحث عن الأوزان العروضية بل البحث عن بدايات الشعر العربى فالأوزان العروضية هى المقياس الوحيد للحكم على وجود هذا الفن أو عدمه لتميزه عن سائر المستويات اللغويه الأخرى ومن هذه الدراسات «نشأة الوزن المقفى عند العرب الأوائل».

وقد رأى المرحوم الدكتور عبد المجيد عابدين فى إطار البحث عن هذه البدايات آراء سديدة منها التطرق إلى فن الموسيقى والغناء فى البيئات القديمة بتطويل المقاطع وتقصيرها من الكلمات وترجيها وترديدها أحياناً استغاضة عن الأوزان التى يمكن أن تضبط وتنسق الجمل والكلمات داخل التركيب المراد إنشاءه والذى وجد مضبوطاً فيما بعد على هيئة قصائد ومقطعات عرف بها الشعر فيما بعد كما ميز بها أيضاً، ويؤكد البهبيتى فى «تاريخ الشعر العربى» الرأى نفسه الذى ذهب إليه الدكتور عابدين فى «أن هذا الشعر كان يقترن فى وقت ما عند الشاعر بالغناء وما

(١) انظر نصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلى ط الثالثه ص٢٨٩ دار المعارف بمصر + د. عبد الله الطيب المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها جـ١، جـ٢ط أولى ١٩٥٥ ط ثانية بيروت جـ٣ ط أولى ١٩٧٠ بيروت ص٧٧٧.

- د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص ١٨٠.

- صلاح عبد الصبور، رأى بدايات الشعر العربى، مجلة الشعر، ابريل، ١٩٩٥ (دوريات).

- د. عبد المجيد عابدين: نشأة الوزن المقفى عند العرب الأوائل مجلة جامعة أم درمان الإسلامية ١٩٦٨ (دوريات).

دامت أوزان الشعر التى هى نتيجة تطور الغناء قديمه فإن هذا العهد القديم هو الآخر ولامراء فى أنهما قد اتصل اقترانهما زماناً لا نعلم مداه، ثم انتهيا إلى الانفصال فسار كل فى سيرته»[1].

وبعد أن استعرض البهبيتى الآراء الكثيرة التى تؤكد وجود الموسيقى والغناء عند العرب فى العصر الجاهلى مستدلاً بقوله تعالى «وما كان صلاتهم عند البيت إلا مكاء وتصديه» وبرأى فارمر الذى يقول «إن الموسيقى قد لعبت عند العرب كما فعلت عند سائر الساميين دوراً هاماً فى أحاجى الكاهن العربى والساحر والنبى».

ورأى بروكلمان الذى يذهب إلى «أن من المحتمل جداً أن القصائد الجاهلية كان يقصد بها إلى أن تغنى مقترنه بمصاحبة موسيقى بسيطه».

ورأى جورجى زيدان الذى يذهب مذهباً يقارب مذهب بروكلمان فى كلامه عن الأعشى وعن اقتران الشعر بالغناء عند الأمم القديمة.

يقول البهبيتى بعد عرضه لهذه الآراء إن الشعر عند العرب يقترن بالغناء ولكنا لا نرجع هذا إلى زمان قريب من الإسلام فإن عهد اقتران الشعر بالغناء عهد بعيد عن الواقعية التى ينتهى إليها إحساس الأمم كلما تقدم بها النضج النفسى ولما كان الشعر فى رأيه قديماً هذا القدم فإن ذلك العهد قديم أيضاً لا يمكن أن يقع فى حدود المائتى سنة السابقة للإسلام وهى الفترة التى يقع فيها شعر شعراء الجاهليه المعروفين لنا وهو بهذا متفق تماماً مع رأى الدكتور عابدين فى أن الفترة التى كان الشعر مقترناً فيها بالغناء عندما كان معاصراً للغات السامية بفنونها التى كان يشد بعضها بعضاً فلا غنى للشعر عن الموسيقى والغناء لأن الشعر لم يكن متضمناً الوزن الموسيقى الذى يمكن أن يعفى به فن الموسيقى عن مهمته ولا النغمات الموزونة التى يمكن أن يعفى بها فى الغناء وما يتكلفه من مد فى آخر الكلمات وتقصير لخلق تلك النغمات.

وأظهرت الدراسات العربيه القيمة التى بحثت نشأه الشعر العربى وبداياته أن الشعر كان تقابلا فى المعنى بين جملتين لا تحملان وزناً ولا قافية وهذا التقابل وحده وما تحمل كل جملة من معنى حكمة أو فلسفة أو غير ذلك والذى نعبر

(١) نجيب البهبيتى: تاريخ الشعر العربى حتى آخر القرن الثالث الهجرى ص٩٠ دار الكتب المصريه القاهرة.

عنه بالمعنى الشعرى هو كل ما يحمله الشعر من خصائص في تلك المرحلة التى سبقت المرحلة التى أطلق عليها أستاذنا الجليل د. عابدين مرحلة النشأة إلا أنه أحسّ بروح الثورة على تلك الطريقة وشعر بأن الاستقلال والاكتفاء الذاتى له من هذه الفنون سيضمن له الحياه والبقاء والانتشار وهذا يعنى أن الشعر لم ينشأ بعد ولكن بوادر الثورة الكامنة فيه والإرهاص له لخلقه وتكوينه كان سمه هذه المرحلة.

ثم إن مرحلة الإرهاص هذه كانت مرحلة إرهاص للشعر العربى وتمثل أيضاً إرهاصاً للمرحلة التالية، كما أنها تمثل كذلك مرحلة إرهاص للغه العربية التى أخذت تساير هذه المراحل يواكبها فى الزحف من الشعر فى سعيه الحثيث نحو الاستقلال.

وعلى هذا فإننا نطلق مرحلة الإرهاص على هذه الفترة التى سبقت (مرحلة التكوين)[1] تلك التى وجدت فى الطقوس الدينيه متنفساً فقد كان الشعر أول الصور الأدبيه ظهوراً وكان الكهان من أول الأدباء المنشئين فهم الذين صاغوا أناشيد الحرب وقصص البطوله وعقائد الدين فى قالب الشعر ليسهل على الناس حفظها وما قبل مرحلة التكوين لا يمكن أن تطلق عليها سوى مرحلة الإرهاص.

والحقيقه أن هذا يعد من الخصائص التى يتسم بها الشعر وليست من خصائص الأوزان العروضية وفى إطار دراسة خصائص الشعر القديم وبدايته تبين أنه لم يكن مكتفياً بذاته من الناحية الموسيقى وأنما كان يعتمداً أساساً على الفنون الأخرى كان الشعر السامى القديم مفتقراً إلى الغناء والموسيقى والحركة الموقعة فأستعان الساميون القدامى بالغناء والموسيقية والحركة لسد جوانب النقص فى نظمهم وبذلك جلبوا إلى الكلام الذى أنشدوه وسائل إضافيه خارجه عنه لإمداده وتعزيزه بالقدر الموسيقى الملائم فكان المغنى يعبث بمقاطع الكلام فيمططها حيناً ويقصرها حيناً حتى ينشئ لها شيئا من الإيقاع واستخدموا إلى جانب ذلك الموسيقى الآلية والطبيعة وبالغوا فى استخدامها[2].

---

(١) قسم د. عابدين: مرحلة النشأة إلى عام ٢٥٠ م ثم مرحلة النمو والأنتشار إلى حوالى ٣٥٠ م ثم مرحلة النضوج من ٣٥٠ إلى ٤٧٠ راجع نشأة الوزن المقفى عند العرب الأوائل وعابدين مجله جامعة أم درمان الإسلاميه العدد الأول ١٩٦٨.

(٢) د. عبد المجيد عابدين: نشأة الوزن المقفى عند العرب الأوائل مجلة جامعة أم درمان الإسلامية ١٩٦٨.

ولقد تنبهت تلك الدراسات التي تبحث في أساس الشعر ونشأته وتكوينه وبدايته إلى ما يمكن أن نشتتمّ منه ضد إداركهم للتطبيقات الوزنيه وإن يتعلق ذلك بالعروض ومصطلحاته وكَميته إذ لم يكن هناك عروض أو أيه مقاييس أخرى خاصة بالشعر وقد مثل الدكتور عبد الله الطيب لمرحلة التكوين بطورين من الأطوار

السته التي مر بها النظم العربي حتى بلغ هذا المبلغ من الجوده والرصانه فيرى الدكتور عبد الله الطيب أن الناظم جعل يراعى السجع والازدواج كمرحلة تاليه للمرحلة الأولى يقول «ويغلب على ظنى أن السجع داخل أولاً في الكلام وجعل الساجعون يراعون الموازنه بين كلمة وكلمة في أقسامهم[1].

ومثل لذلك بعدد من الأمثله منها ما ذكره الميداني من قولهم «إنما هو كبارح الأروى قليلا ما يرى» (أمثال الميداني٢٧) وقد أدى السجع - كما يرى - لطبيعته إلى المجانسه الازدواجيه فكان الازدواج وربما صار يكتفى به وحده دون السجع أو مع سجع قليل مثل قولهم «إن المنبث لأرضاً قطع، ولا ظهراً أبقى» ومثل قول الأنصارى «أنا جذيلها المحكك وعذيقها المرجب».

ثم جعل الناظم في المرحلة الثالثة بحكم المزاوجه والتسجيع كما يرى الدكتور عبد الله الطيب بأن يتعمد الموازنة بين أجزاء الأقسام في أى مواضع التركيب النحويه وفي الهيئه الصرفيه وفي الصيغه العروضيه مثل قولهم: أمر مضحكاتك لا أمر مبكياتك» .(أمثال الميداني٤٨) .

وقولهم «أنت تئف وأنا مئف، فمت نتفق» (أمثال الميداني٣٢) ويقول الدكتور عبد الله الطيب «ويبدو أن هذا النوع من التسجيع والأزدواج المحكم أول ما بدئ به، كان يجئ في قسمين مثل: «إذا قرح الجفنان بكت العينان وإذا تلاحت الخصوم تسافهت الحلوم» (أمثال الميداني» ثم تجاوزوا القسمين إلا ثلاث كما في قولهم «إنه يحمى الحقيقه وينسل الوديقة ويسوق الوسيقه ولقد تتبع الدارسون العرب تلك البدايات حتى توصلوا إلى أن بعض الجمل القصيرة التي وردت على ألسنه السحرة والكهان يمكن معادلتها بالأوزان العروضية الخليلية بحيث تنسب إلى بحر الرجز أو أحد استخداماته بتعبير أدق.

(١) د. عبد الله الطيب: المرشد جـ٢ ص٧٣٣.

فإذا سمعنا قول سعدى بنت كريز وكانت تتكهن مصباحه مصباح وقوله صلاح و دينة فلاح وأمره نجاح وقرنه نطاح. ذلت له البطاح ما ينفع الصياح لو وقع الذباح وسلّت الصفاح ومّدت الرماح[1] فهذه ترنيمه تحميد وكلها من وزن (مستعفلن فعول) وهو من الرجز أيضاً غير إنه حديث العهد نسبياً إذ إنه قيل بعد ظهور الإسلام (فى عصر الخلفاء الراشدين).

ومما أفاده علم العروض وأفادنا معرفه التفعيلات العروضيه التى تنسب إلى أبحر بعينها مثل (مستفعلن وفاعلن)، ما استخدمه الدكتور عبد الله الطيب[2] مقياساً لمعرفه البدايات والتكوين للشعر العربى حيث قطعّ بعض النماذج والجمل المتساوية الحركات والسكنات أو الجمل المسجعة خصوصاً بعض الجمل التى يتكون كل منها من (مستفعلن + فاعلن)، فإذا جمعت أربع وحدات منها كونّت بيتاً شعرياً من بحر البسيط، فيرى الدكتور عبد الله الطيب أن النَظْم لابد أن يكون قد مر بمراحل وهذه الأطوار عنده تمثّل مجتمعه مرحلة التكوين، فالناظم عنده يتجاوز مرحلة مجرد الموازنه فى الأقسام إلى تكميل الوزن نفسه حتى يصير كل قسم مساوياً للآخر من جهة العروض «وهذه الخطوة يزعم العقل أنها لابد أن تكون قد جاءت بعد أن دُرّب الناظمون على الإتيان بقسمين قسمين متوازيين، وثلاثة أقسام ثلاثة أقسام متوازية مثل قولهم:.

«إنه يحمى الحقيقة وينسّل الوديقة ويسوق الوسيقة» فبتزيين ووشى وصنع قليل صار هذا إلى قولهم: إنه حامى الحقيقة نسّال الوديقة، سّواق الوسيقه وعندما وصل الناظمون إلى هذا الطور خرجوا من مجرد التقسيم المتوازن إلى التقسيم الموزون إلى طريق الشعر التى عّبدوها فيما بعد وسرعان ما كثر فى كلامهم أمثال.

حامى الحقيقة

آبى الهضيمـه

نسّال الوديقـة

(١) د. عبد الله الطيب: المرشد جـ٢ ص٧٣٤.

(٢) د. عبد الله الطيب: المرشد ص٧٣٤، ٧٣٥، +ج ٢ ص ٧٣٧.

نسّاب العظيمه

معتاق الكريمه

وبعد التحوير والتشذيب صارت هذه الأقسام المسجوعة الموزونة أرصن وأحكم وبعد مرحلة الأسجاع الموزونه يكون بذلك قد سلك سبيل الشعر واهتدى إلى أولى خطوات الوزن الرصين ثم «جعل يعمد إلى التسميط كلما جاء بأسجاع ثلاثه متوازية أتبعها سجعة تخالفها وتوافق أخرى تقع في موقعها بعد ثلاثة أقسام مسجوعة تالية، وليس لدينا من هذا النوع شئ يستشهد به لكن لدينا أشعاراً تحمل آثاراً قوية واضحه مثل قول أبي المثلم:

آبي الهضيمــــة

نســـاب العظيمة

متلاف الكــريمة

جــلد غير ثنيان

حــامي الحقيقة

نســّال الوديقــة

معتاف الوسيقــة

لا نكس ولا واني

«ثم أخذ الناظمون يعّرفون البيت الكامل، من طريق هذه الأقسام التي كانوا يجيئون بها أسماطاً، ويغلب على الظن أنهم عرفوا البيت الكامل، بتطويل هذه الأقسام، ويبدو إنهم لم يقدموا إقداماً جريئاً على نظم الأبيات الكاملة متواترة أول الأمر وإنما كانوا يجيئون بالأسماط ثم يتخلصون منها إلى أقسام أطول منها مستعملين السجع والازدواج بلا سجع، ثم يتخلصون بعد ذلك إلى البيت الكامل، وكلمة أبي المثلم تمثل هذا الاسلوب وبحسبك أن تنظر في هذه الأبيات الأخيره منها:

ربأّء مرقبـــة

منّاع مغـــلبة

ركّاب سـلهبة

قطّا ع أقــران
شهّـاد أنـدية
حمّال ألـوية
جوّاب أودية
سرحــان فتيان
يحمى الصحاب
إذا كان الضراب
ويكفى القائلين
إذا ما كُبّل العانى
يعطيك مالا تكاد النفس ترسله
من التلاد، وصوب غير منّان

فالجزء الثالث عمد فيه الشاعر إلى أقسام طويله كالسجعة وإلى التقسيم المزدوج من غير سجع ليأتى ببيت تام، وكان هذا التنويع منه بمنزلة التخلص من أسلوب الأقسام المسعطة السابقه، والجزء الرابع جاء فيه الشاعر بالبيت تاماً، بعد أن مهّد لذلك بالبيت المقسم قبله»

وفى إطار اقتناع عبد الرؤوف بابكر السيد بأن الشعر العربى بدأ على هيئة مركبات بسيطة يمكن قياسها على تفعلية بحر الرجز وليس البحر بأكمله أى لا ترد مجموعة من الجمل بحيث تكون ست تفعيلات فى السطر الواحد يعرض من خلال ذلك فكرة تَخلُّق الأبحر المختلفة التى استنبطها الخليل فيما بعد من هذه التفعيلة لبحر الرجز فيجعل (مستفعلن) هى أساس المقاييس العروضية جميعاً وأن ما تولّد عنها بفعل تكرار المنشدين أو بفعل التقفية أو التصرف بالزحاف والعلل عن غير قصد من المنشدين، هو الذى ولّد لنا الأبحر العربية المختلفة[1]، وهو يرى أن طبيعة النشأة تقتضى أن يكون الرجز قد بدأ منهوكاً ثم جاء مشطوراً ثم مجزوءاً وأخيراً تاماً.

(١) عبد الرؤوف بابكر السيد – (المدارس العروضية فى الشعر العربى) المنشأة العامة للنشر والتوزيع والاعلان – طرابس – ليبيا ط١. ١٩٨٥.

ولكن هذا التنويع فى طول وقصر البيت لم يكف حاسة العربى الموسيقية ونفسه المتعطشة تشرب روح الفن فكان أن أجبرته القافية على تشكيل تفاعيل مختلفه تختلقت من التفعليه الأم أساس بحر الرجز فلاحظوها واستغلوها الاستغلال الذى يشبع حاستهم الموسيقية الرهفة ويقول الدكتور عز الدين إسماعيل[1] «تحاشياً لرتابة الإيقاع الصارخ الذى يضفيه الوزن العروضى على موسيقى القصيدة، أن حاول الشعراء قديماً وحديثاً أن يدخلوا من التعديلات على الوزن ما يكسر من حدة وقعه فى الأذن بما يتيح للشاعر أن ينقل صورة موسيقيه أقرب ما تكون إلى أحاسيسة منها إلى النظام العروضى المفروض.

وقد ظهر ذلك منذ وقت مبكر قبل أن يعرف الشعراء العروضى فى صورته المقننة، يدل على ذلك ظهور ما يسميه العروضيون بالزحافات والعلل ففى الشعر القديم نفسه ظهرت مثل هذه الزحافات والعلل (حذف ساكن أو زيادته أو تحريكه) ولم يكن لها من مبرر إلا أن يوفق الشاعر بين حركة نفسه والإطار الخارجى.

ومن تفعيلة التقفية لبحر الرجز جاءت (مفوعلن) بدلاً من (مستفعلن) بعد أن دخلها الكشف بعد القلب بين الساكن والمتحرك (مستفعلن مفعولن) يمثل منهوك المنسرح الذى استولى على:.

(مستفعلن مفعولات مستفعلن) مكرر.

ومما أحدثه الرجز كذلك فى تنوع التقفية واختلافها أن نقل بحر الرجز نقلة خفيفة إلى بحر السريع بإدخال الطى والقطع والكشف على تفعيلة التقفية المنقلبة فيصير:

(مستفعلن مستفعلن فاعلن) مكرر

ومما يؤكد هذا التوليد أن بحر السريع يتشكل بهذه الصورة فإذا اما عادت (فاعلن) إلى (مستفعلن) أصبح رجزاً وتفعيلة التقفية كانت عرضة للتغير بحكم صلابة السجع الممثل للتفقية وضرورته لما يشكله من إيقاع.

---

(١) الدكتور عز الدين – التفسير النفسى للأدب طبعه دار المعارف ١٩٦٣ ص٨٠

ثم جاءت إنتقاله طريقة تحكمت فيها صورة السريع المتولد عن الرجز فدوران وزن السريع والإكثار من ترديده.

(مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن)

أحالنا إلى نغمة تبدأ بالجزء الثانى من الشطر الأول وتنتهى بالجزء الأول من الشطر الثانى ثم تبدأ الوحدة الثانية من بحر البسيط بالجزء الثانى من الشطر الثانى فى بحر السريع وينتهى بالتفعيلة التى أهملها من الشطر الأول فيصبح تركيبها.

(مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن)

ليتخلق لنا مجزوء البسيط

ولعل هذا يتضح فى ترديد أى نغم ومحاولة سبق أحد المنشدين للجماعة التى ينشد معها فسيجد نفسه يدور مع النغم بهذه الطريقة ولعلها ملاحظة ذكية وانتباه بارع أبداه شاعر فطن كان يكثر من بحر السريع.

ثم نجد بعد ذلك أن تفعيلة (مستفعلن) انتقلت إلى (متفعلن) بحذف الثانى الساكن فأصبحت تساوى (مفاعلن) التى حذفنا خامسها الساكن- من ناحية الزمن- ويصبح الإنتقال إلى (مفاعيلن) بإعادة هذا الحرف الخامس الساكن يكون سهلاً فيصبح تحويل الثانى الساكن إلى موقع الحرف الخامس نقل النغمه من (مستفعلن) إلى (مفاعيلن) ويصبح وزن الهزج على هذا الشكل.

(مفاعيلن مفاعيلن) مكرر

من الرجز (مستفعلن مستفعلن) مكرر أيضاً أمراً قريب الإحتمال: بعد هذا انتقلت تفعيلة الهزج من (مفاعيلن) إلى (مفاعلتن) بتحريك الخامس الساكن أمر قد يحدثه الترنم بترديد وزن الهزج فى محاولة لإكساب التفعيلة اتساعاً فيصبح الإنتقال من بحر الهزج إلى بحر الوافر انتقالة أو تنويعاً فى اللحن دون تأثير كبير فى وقعه على الأذن العربية التى بدأت تتهيأ لإستساغته بالرغم من أن هذا التجديد يحدث فى بطء شديد ويظهر هذا الانتقال من النظر إلى بحر الهزج:

(مفاعيلن مفاعيلن) مكرر فإذا به مجزوء الوافر قد عُصبت جميع تفاعيله فأصبح تسكين الخامس إذا ما اعدناه إلى حركته صار (مفاعلتن) الذى يتكون منه

مجزوء الوافر الصحيح.

ومن الملاحظ أن دخول العصب فى بحر الوافر كثير وقد استحسنه العروضيون مما يؤكد لنا انتقاله عن الهزج ويصبح الإنتقال إلى بحر الوافر التام التفاعيل أمراً يسهل على الأذن العربية تذوقه وقبوله ثم جاءت محاولة إكساب (فعولن) التى نتجت عن قطف تفعيله الوافر المقفاه ما كان لتفعيله مستفعلن من دوران رتيب فجاء بحر المتقارب الذى حاولوا أن يكسبوه بعض الطول لمجاراة المضامين التى تتطلب نفساً عميقاً فجاء مختلفاً من:

(فعولن فعولن فعولن فعولن) مكرر

ولعل أكبر محاولة لتنويع النغمة فى الأوزان التى تمثل موسيقى الشعر جاءت من إدخال تفعيلة فرضتها تقفية الرجز بعد أن لحق تفعيلة الرجز (مستفعلن) القطع والخبن فجاءت فعولن مع تفعيلة الرجز (مفاعلن) المنتقله بعد خبن (مستفعلن).

وواضح تماماً أن هاتين التفعيلتين قد استهوتا الأذن العربية واستحلاهما اللسان العربى فأصبح يرددهما فى إيقاع متزّن ورتيب ليتخلق بحر الطويل:

(فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن)

ويتضح إعجابهم بهاتين التفعيلتين من تكرارهما لأكبر قدر ممكن من التكرار الذى تحكّم فيه طول النفس ومقدرته على التوقيع المثقل.

ومما يؤكد لنا ذلك أن أكثر بحر الطويل يأتى مقبوض العروض مقبوض الضرب حتى إن العروضيين جعلوا له - وقد لاحظوا أن العروض مقبوضة دائما - عروضاً واحدة مقبوضة ثم جعلوا لهذه العروض ثلاثة أضرب أولها مقبوض وهو الأصل الذى ابتكر ثم حدث ما كان يحدث دائما فى الرجز أن تحكمت القافيه فى تنويع تفعيله التقفيه فى الضرب.

ولطالما أعجب العربى بهذا النغم الجديد فأولاه كل مشاعره وانتشر فى أنحاء الجزيرة العربية بين القبائل ليأخذ المرتبة الأولى فى أوزانهم فأكثروا من الوزن فيه

وباستقراء الشعر العربى وأوزانه يتضح لنا ما تمتع به بحر الطويل من إعجاب كل القبائل العربية المنتشرة فى أنحاء متفرقة من الجزيرة فأصبح بذلك وزناً شائعاً حتى لنجد ما يقرب من ثلث الشعر العربى[1] قد نظم على بحر الطويل وضارع بحر الكامل فى الانتشار وبحر الطويل إن تخلق وبرز إلى الوجود نتيجة تحول التفعيلة (متفاعلن) المكررة فيه ست مرات عن تفعيلة الرجز (مستفعلن) بعد أن حركنا الثانى الساكن، ويظهر انتقال الكامل عن الرجز بهذه الصورة ما يدخل الكامل من الاضمار كثيراً فى تفاعيله وهو تسكين الثانى المتحرك، وقد استحسن العروضيون دخوله.

والحقيقة أن المنشئين هم الذين برعوا فى تنغيم جملهم بحيث تعطى نمطاً موسيقياً كما أن العروضيين هم الذين برعوا وتفننوا فى إيجاد وحدات قياسية يمكن بها قياس تلك الأنماط من الجمل المتساوية، لكن الذى لا شك فيه أن هذه المقاييس العروضية وتبادل وحداتها هى التى أعانتنا أولاً فى معرفة البدايات والنشأة والتكوين لهذا الشعر العربى وثانياً فى معرفة التصرف فى الجمل المنطوقة وعلى أى حال فالوحدات والمقاييس العروضية ليست هى التى تتبادل مواضعها تقديماً وتأخيراً بل إن المنشئ هو الذى يختار من الكلام الوحدات التى تنتظم فى الايقاع بحيث ترد على هيئة إما متحرك يليه ساكن أو متحركان يليهما ساكن أو ثلاثة متحركات يليها ساكن ثم اتحاد الوحدات السابقة لتأليف البيت الشعرى على النحو الذى ستورده منتمياً إلى هذه المقاييس وكما سبق أن أشرنا فإن وحدات الكلام هى التى تنتظم معاً لتكوين الإيقاع الموسيقى المطلوب ولكن لأننا عروضيون فليس أمامنا إلا التفسير بالوحدات والمقاييس العروضية على النحو الذى تتألف فيه الوحدات الأساسية لعلم العروض لتكوين التفاعيل المختلفة التى تتبادل هى الأخرى مواضعها كالأسباب والأوتاد ولتكوين أبحر الشعر العربى المختلفة بحيث يمكن القول بأن نظرية موسيقية الشعر العربى وعلم العروض تقوم على عملية تبادل

---

(١) راجع فى هذا إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر ص ١٧٨.

مركب يتم أولها بين الأسباب والأوتاد وثانيها بين التفاعيل وبعضها، وأساس النظرية واحد سواء أكان بين الأسباب والأوتاد أم بين التفاعيل وبعضها، فيقوم نظام التأليف العروضى على فكرة الاتحاد إذ يمكن أن يتحد سبب خفيف مع وتد مجموع فيكوّنان معاً على الترتيب التفعيلة (فاعلن) وهى التفعيلة الأساسية فى البحر المتدارك، وعند عكس وضع ترتيب الوحدتين بحيث يتقدم الوتد المجموع على السبب الخفيف ففى هذه الحالة نحصل على التفعيلة (فعولن) وهى التفعيلة الأساسية للبحر المتقارب أما إذا اتحد الوتد المجموع مع سببين خفيفين فإنه يتكون لدينا التفعيلة (مفاعيلن) وهى التفعيلة الأساسية للبحر الهزج وعند عكس ترتيب الوحدات بحيث تبدأ بالسببين الخفيفين يليهما الوتد المجموع فإنه يتكون لدينا تفعيلة جديدة هى (مستفعلن) وهى التفعيلة الأساسية فى بحر الرجز.

أما عند احتضان سببين خفيفين للوتد المجموع بحيث يحصر السببان الخفيفان بينهما الوتد المجموع عندئذ يتكون لدينا تفعيلة (فاعلاتن) وهى التفعيلة الأساسية فى بحر الرمل أما إذا اتحد سببان أولهما ثقيل والثانى خفيف على الترتيب واتحد معهما وتد مجموع فإنه يتكون لدينا التفعيلة (متفاعلن) وهى التفعيلة الأساسية فى بحر الكامل، وعند عكس وضع الوتد المجموع بحيث يأتى أولاً ويليه السببان السابقان فإن التفعيلة الجديدة تصبح (مفاعلتن) وهى إحدى التفعيلات الأساسية فى البحر الوافر والمركبات العروضية السابقة تشكل مجموع الأبحر الصافية أى التى يتكون البيت منها وحدها دون إتحاد أية تفعيلة من بحر آخر إلى هذا البيت وهى سبعة أبحر فى الشعر العربى.

أما الأبحر الباقية فى الشعر العربى فتتكون من إتحاد الأوتاد والأسباب السابقة نفسها لكن الفارق الوحيد فى هذا الاتحاد وهو اتحاد تفعيلة من بحر بعينه مع تفعيلة أخرى من بحر آخر، فعلى سبيل المثال عندما تتحد (فعولن) من بحر المتقارب مع (مفاعيلن) من بحر الهزج فإنه ينشأ لدينا بحر جديد هو البحر الطويل بحيث تتكون (فعولن + مفاعيلن) أربع مرات فى البيت الواحد وعند اتحاد

(فاعلن) من بحر المتدارك بالتفعيلة (مستفعلن) من بحر الرجز بحيث تأتى (مستفعلن) أولا، فإنه ينشأ لدينا بحر جديد هو البحر البسيط على أن يتكرر المركب العروضى (مستفعلن + فاعلن) أربعة مرات فى البيت الواحد.

وعندما تتحد تفعيلتان من بحر الرمل (فاعلاتن) مع تفعيلة من بحر المتدارك (فاعلن) بحيث تنحصر التفعيلة الأخيرة بين التفعيلتين الأولتين فى كل شطر من شطرى البيت الواحد فإنه يتكون لدينا بحر جديد هو البحر المديد.

أما عند اتحاد تفعيلتين من بحر الرجز (مستفعلن بتفعيلة) واحدة (فاعلن) من بحر المتدارك على الترتيب فى كل شطر من شطرى البيت الواحد فينتج عندنا البحر السريع.

أما عندما تتحد تفعيلتان من بحر الرمل (فاعلاتن) بينهما تفعيلة واحدة من البحر الرجز (مستفعلن) فى كل شطر من شطرى البيت الواحد فإنه يتكون لدينا البحر الخفيف وصورته (فاعلاتن + مستفعلن + فاعلاتن) وعند عكس الوضع أى عندما تحتضن تفعيلتان من بحر الرجز (مستفعلن) بينهما تفعيلة واحدة من بحر الرمل (فاعلاتن) فى كل شطر من شطرى البيت الواحد فإنه يتكون لدينا البحر المنسرح وصورته (مستفعلن + فاعلاتن + مستفعلن) وعند اتحاد تفعيلة واحدة من بحر الرجز (مستفعلن) بتفعيلة واحدة من بحر الرمل فى كل شطر من شطرى البيت الواحد فإنه يتكون لدينا بحر جديد هو البحر المجتث وعند عكس الترتيب بحيث تأتى (فاعلاتن) من بحر الرمل أولاً ثم يليها (مستفعلن) من بحر الرجز فى كل شطر من شطرى البيت الواحد فإنه يتكون لدينا بحر جديد هو البحر المقتضب وصورته (فاعلاتن + مستفعلن) وبملاحظة الأبحر الأربعة الأخيرة وهى الخفيف والمنسرح والمجتث والمقتضب، نجد أننا لم نضف جديداً بل عكسنا الكميات والترتيب بين كل من الخفيف والمنسرح حيث يتساوى البحران كمياً فيتكون كل منهما من ٢١ وحدة زمنية لكل شطر من شطرى البيت الواحد.

أما فى حالة بحرى المجتث والمقتضب فقد عكسنا ترتيب التفعيلات وحسب دون التعديل فى نوع التفعيلة أو مضاعفة إحداها وإفراد الأخرى فى كل شطر من

شطرى البيت الواحد كما حدث بين المنسرح والخفيف وهذا ممتنع فى حالة المجتث والمقتضب لأن الشطر الواحد فى كل منهما يتكون من تفعيلتين مختلفتى ترتيب الأسباب والأوتاد لكنهما متساويتان كمياً حيث يتكون الشطر الواحد من ١٤ وحدة زمنية تشغل كل تفعيلة سبع وحدات منها وعلى هذا يمكن أن نتوصل إلى النظرية التى يقوم عليها علم العروض العربى وهى تبادل الوحدات لمواضع بعضها إما بالتقدم أو بالتأخر مهما صغرت هذه الوحدات أو كبرت، ذلك أنها أى عملية التركيب العروضى تعتمد على نواتين أساسيتين هما السبب والوتد اللتين تعتمدان بدورهما على نويتين هما الحركة والسكون وقارن ذلك على سبيل المثال بالتفعيلتين (متفاعلن) من بحر الكامل أو (مفاعلتن) من البحر الوافر فالفارق الوحيد بينهما هو تبادل كل من الوتد المجموع و الفاصلة الصغرى بموقع الآخر فى الترتيب دون أن يطرأ أى تغيير فى ترتيب الأسباب داخل الفاصلة الصغرى أو ترتيب الحركات أو السكنات فى كل من التفعيلتين بعامة.

ويمكننا التعرف على موسيقية الجملة العربية باستخدام الوحدات الأساسية التى عرفها علماء العربية من بعد الخليل وذلك بمجموعة من الأجراءات والاحتمالات. يمكن بها التوصل إلى نوع التفاعيل ومن ثم الأبحر التى عرفت وقعد لها فيما بعد، فنحن نعلم أن الوحدتين الأساسيتين فى العروض العربى هما:

المتحرك والساكن ومنهما على الترتيب يتكون السبب الخفيف فإذا استطعنا بنجاح أن نقطّع بداية البيت وتعرفنا على أن البيت يبتدئ بسبب خفيف، فأقرب احتمال هو أن نفكر فيما يليه، فإذا وجدنا أنه سبب خفيف أيضا فمعنى ذلك أن هذا البيت يحتمل أن يكون من بحر الرجز لأن تفعيلته الأساسية هى «مستفعلن = ٢ سبب + وتد»، كما يحتمل أن يكون هذا البيت من بحر البسيط لأن تفعيلته الأولى «مستفعلن» لكن الأمر يتوقف على نوع التفعيلة الثانية فى بحر البسيط وهى «فاعن = سبب + وتد» وإذا تحقق هذا فلابد أن يكون البيت من بحر البسيط، أما الاحتمال الثالث فهو أن يكون البيت من بحر السريع الذى يتكون من

تفعيلتين «مستفعلن» + تفعيلة واحدة «فاعلن»، والتفاعيل الثلاثة تبدأ بالسبب الخفيف وتنتهى بالوتد المجموع، الفارق الوحيد أن التفعيلتين الأوليين تبدآن بسببين خفيفين.

أما التفعيلة الأخيرة من بحر السريع فأنها تبدأ بسبب واحد وتنتهى بوتد، وهناك احتمال قريب جداً وهو أن يكون البيت من بحر المتدارك الذى تفعيلتة «فاعلن» التى تبدأ بسبب وتنتهى بوتد وتظل الأسباب والأوتاد تتوالى حتى نهاية البيت إلا فى حالات يحذف فيها ثانى أول السبب الخفيف فتتحول التفعيلة من سبب ووتد إلى فاصلة صغرى «فعلن» وقد يسكن ثانى الفاصلة الصغرى فتتحول الفاصلة إلى سببين خفيفين، وبهذا تتحول القصيدة بأكملها إلى مجموعة من الأسباب الخفيفة، ومن ثم تصبح القصيدة بعامة والبيت بخاصة سلسلة من المتحركات والسواكن، وكثير من الأغانى العامّية تتشكل على هذا النحو.

وهناك إحتمال آخر وهو أن يكون البيت الذى يبدأ بسبب خفيف من بحر المنسرح الذى يبدأ بالتفعيلة «مستفعلن = ٢ سبب + وتد» لكن الأمر يتوقف على نوع التفعيلة الثانية حيث تبدأ التفعيلة الثانية فى بحر المنسرح بسبب خفيف يليه وتد ثم سبب آخر «فاعلاتن» كما أن هناك إحتمالاً آخر وهو أن يكون البيت من بحر المجتث الذى يتكون من تفعيلتين هما على الترتيب «مستفعلن + فاعلاتن» وهو اقرب من الاحتمال السابق من بحر المنسرح والفارق الوحيد بينهما أن البحر المنسرح يزيد عن البحر المجتث بتفعيلتين من نوع «مستفعلن» فى نهاية كل شطر من شطرى البيت وهناك إحتمال قد يكون وقد لا يكون، وهو متوقف على تصرف الشاعر فى فالتفعيلة الأساسية من بحر الكامل تتكون من فاصلة صغرى ووتد مجموع «متفاعلن»، فلو حدث أن ورد المتحرك الثانى من الفاصلة الصغرى ساكناً لأصبحت التفعيلة تفعيلة أخرى تبدأ بسببين خفيفين، أى تتحول «متفاعلن» إلى «مستفعلن» وبهذا تتحول القصيدة من بحر الكامل إلى بحر الرجز، ولكن على الدارس أن يصطنع المهارة فى محاولة اكتشاف أى حرف متحرك ولو

فى تفعيلة واحدة من القصيدة بأكملها، فلو حدث هذا لعدت القصيدة من بحر الكامل، فالفارق الوحيد بين بحر الكامل والرجز هو تحرك ثانى أول سبب فى تفعيلة الرجز، والحقيقة أن العرب فى تقطيعهم للشعر وتقعيدهم للعروض لم يفرقوا أو بمعنى أصح لم يفصلوا بين الحركة والحرف الذى يحمل هذه الحركة، لكن الذى صنع هذا هم علماء اللغة المحدثون فى الجامعات الأوروبية والأمريكية، وذلك فى نظام التحليل المقطعى.

ويمكن تفسير ظهور هذه الحركة - دون الحرف - المميزة بين الكامل والرجز بالعلامات الإعرابية على أواخر الكلمات العربية حيث لاتوجد هذه العلامات فى فصيلة اللغات الهندو أوربية أو الفصيلة الهندية الأمريكية، فالحركات فى فصيلة اللغات الهندو أوربية لا تصاحب الصوامت كما فى العربية بل تليها فى الكتابة فتمثل كتابة وتدخل فى ترتيب حروف الكلمة ولذلك نجد فى حالة المد الطويل حرفين متشابهين مثل حرف «O» كما فى كلمة « School » أو « Soon »، لكنك تجدها فى العربية صائتاً طويلاً (أ، و، ى)، لكننا حالياً فى التحليل المقطعى لكلمات اللغة نحسبها بحركتين على النظام الأوربى و الأمريكى، وهناك إحتمال آخر وهو أن يكون البيت من بحر الرمل أو المديد، فالبحران متشابها التفعيلات، فكل منهما يبدأ بسبب يليه وتد ثم سبب = «فاعلتن» والفارق الوحيد بين البحرين هو ترتيب التفعيلات، فالرمل يتكون من «٢ فاعلاتن + فاعلن»، أما المديد فيتكون من «فاعلاتن + فاعلن + فاعلاتن» لكن كلاً من البحرين يتكون من سلسلة من الأسباب والأوتاد.

أما إذا استطعنا بنجاح أن نتوصل من التحليل الصوتى للبيت إلى أنه يبدأ بوتد مجموع، حيئذ نجد لدينا عدداً من الإحتمالات شبيهة بالاحتمالات السابقة وتحتوى على باقى الشعر العربى على النحو الآتى:

فالأحتمال الأول أن يكون البيت من بحر المتقارب الذى تفعيلته الأساسية «فعولن»، بشرط أن يلى الوتد المجموع سبب خفيف وأن يستمر البيت فى سلسلة

من الأسباب والأوتاد مع ملاحظة أن السبب الخفيف يمكن أن يحذف منه الثانى الساكن فيصبح «فعول» والإحتمال الثانى أن يكون البيت من بحر الهزج وتفعيلتة الأساسية «مفاعيلن» بشرط أن يلى الوتد سببان خفيفان فى أول تفعيلة فى البيت ولكن فى العروض والضرب يمكن أن تأتى التفعيلة ناقصة فتكون على هيئة وتدين أولهما مجموع والآخر مفروق، ومعروف أن بحر الهزج يتكون من أربع تفعيلات وحسب، أى أن كمّه الزمنى أقل من البحور الأخرى فهو يعادل فى صورته الطبيعية مجزوءات الأوزان.

والاحتمال الثالث أن يكون البيت من بحر الطويل الذى يجمع بدوره بين تفعيلتى المتقارب والهزج، فكل منهما يبدأ بوتد مجموع وينتهى بسبب خفيف والفارق الوحيد بين تفعيلتى المتقارب والهزج هو الكم الزمنى حيث تزيد تفعيلة الهزج على المتقارب بسبب خفيف واحد.

والاحتمال الرابع أن يكون البيت من بحر الوافر الذى يبدأ بتفعيلة «مفاعلتن» بشرط أن يلى الوتد المجموع فاصلة صغرى، وفى بعض الإستخدامات يسكن ثانى الفاصلة بسبب مسألة الإعراب أو البناء على أواخر الكلمات العربية التى سبق أن اشرنا إليها فهناك الكثير من المفردات العربية تكون مبنية فى أغلب أحوالها، فإذا اتصلت بضمير فإنها تبنى على السكون، وقد يحدث أن يرد هذا على التفعيلة بالأخص فتتحول الفاصلة الصغرى إلى سببين خفيفين فتتحول التفعيلة «مفاعلتن» إلى «مفاعيلن» التى سبق أن أشرنا إليها فى بحر الهزج وهذا يسبب مشكلة بالنسبة للدارس خصوصاً عندما يرد بحر الوافر مجزوءاً حيث يتساوى الكم الزمنى لوحدات بحرى الهزج والوافر حيث يتكون كل شطر من ١٤ وحدة زمنية × ٢ = ٢٨ وحدة زمنية للبيت الواحد، والحل فى هذه المشكلة هو الحل نفسه الذى أشرت إليه سابقاً فى التمييز بين بحرى الرجز والكامل، فعلى الدارس أن يتبع سائر القصيدة التى تلتبس عليه، وإذا وجد بعد الوتد المجموع فاصلة صغرى واحدة فى القصيدة بأكملها فعليه أن يعدّها من بحر الوافر بلا تردد.

والحقيقة أن بعض الباحثين المتميزين كالدكتور عبد المجيد عابدين ود. عز الدين إسماعيل لا يرجع طريقة تألف الابحر العربية إلى نظرية التبادل المركب بين الأسباب والأوتاد والتفاعيل التى نقترحها بل يرجعونها إما إلى نظام التقفية والتعديل فيه من قصيدة لأخرى أو إلى التعديل فى التنغيم داخل البيت الواحد مما يؤثر على نظام تفاعيلة، والحقيقة أن رأيهما صائب من حيث طبيعة التناول الخاصة لكل منهما، فالدكتور عابدين يحاول الوصول إلى بدايات الشعر العربى إما عن طريق العربية أو اللغات السامية الأخرى، ود. عز الدين إسماعيل يبحث فى التفسير النفسى للأدب ومنه عنصر الوزن ونحن إذا نظرنا بعمق سنجد أن المحك الأول والأخير هو وحدات الكلام وأجزاؤه من أسماء وأفعال وحروف التى يستخدمها المنشئ فى تكوين المركب العروضى المنتظم فى سائر الأبيات وهذه الوحدات قد تقل بقدر وحده وهى التى تعادل فى النهاية إما سببا أو وتداً وهذا بطبيعة الحال يؤثر على باقى وحدات البيت فينتج تعديل فى طريقة الاتحاد بين الأسباب والأوتاد الباقية وهو ما أسميناه بالتبادل أو نظرية التبادل بحيث تتحد الأسباب مع الأوتاد لتكوين التفاعيل التى عرفناها من بعد الخليل أو اتحاد الأسباب مع بعضها لتكوين الفواصل التى إما أن تتحد مع الأوتاد فتكوّن تفاعيل الكامل أو المتقارب أو تستقل كما فى المتدارك والبسيط والمديد أى (فاعلن التى تصبح فعلن).

ويتفق عبد الرؤوف بابكر[1] مع ما ورد فى كتابات د. عابدين ود. عز الدين إسماعيل فيرى أنه بعد مراحل من استعمال العربى وكتابته على بحر الرجز استعمل المجتث مقلوباً فنتج (فاعلاتن مستفع لن) مكرر مجزوء الخفيف وتتمّته هى (فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن) مكرر، ويظهر فى هذا سعيهم للاستغناء عن (مستفعلن) بعد ابتكار الجديد، فبعد أن كانت (فاعلاتن) واحدة من التفعيلات الثلاث اللائى يمثلن بحر المجتث التام حلت (مستفع لن) مكانها فى الخفيف. وكأنهم أعجبوا بابتكار (فاعلتن) كنغمة كنغمة جديدة بدأوا يتذوقونها فلجأوا إلى تكرارها هى وحدها لتقوم مقام (مستفعلن) فى بحر الرجز فإذا بها تمثل بحر الرمل: (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) مكرر.

---

(١) عبد الرؤوف بابكر: المدارس العروضية فى الشعر العربى ص ٦٩ المنشأة العامة للنشر والتوزيع والاعلان - طرابلس ط ١٩٨٥.

ثم حدث أن دخل تفعيلة التقفية في بحر الرمل تغيير نتجت عنه (فاعلن) بعد دخول الحذف على (فاعلاتن) ليصبح من غير المستغرب أن يسمع العربي وهو يحكى (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) مكرر. بعدها حدث ما حدث بين السريع والبسيط من انتقال (فاعلن) عن مكانها لتحتل مكان الوسط بين التفعيلات الثلاث نتيجة دوران النغم وملاحظته من سبق بعض المرددين له للآخرين فيجد نفسه وقد بدأ من التفعيلة الثانية في الشطر الأول لينتهي بالتفعيلة الأولى منه بعد دورانه وإعادته من جديد فالقصيدة في شكلها التقليدى عدد من الأبيات غير محدد ولكنها من ناحية الشكل الموسيقى. تكرار للوحدة الأولى التى تتمثل فى البيت الأول منها. فالبيت هو الوحدة الموسيقية القائمة بذاتها والتى تتكرر فى القصيدة فلا يكون لطول القصيدة أو قصرها أى دلالة موسيقية سوى الناحية الكمية[٢] ولهذا فإن سبق أحد المنشدين لمن معه تجده وهو ينهى نغمته بأول تفعيلة فى البيت التالى ثم يبدأ بالثانية منه وهكذا ليبرز لنا بحر المديد تشكلاً عن الرمل بصورة جديدة هى (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن) مكرر. ثم يصبح بحر المتدارك الذى اكتشف الأخفش وجوده في الوزن العربى عبارة عن استقلال التفعيلة (فاعلن) وتكرارها ثمان مرات كما حدث للمتقارب بتفعيلة.

وهكذا يجد المتتبع لنشأة هذه الأوزان المتعددة المتفرغة أنها اشتقت اشتقاقاً واستخرجت استخراجاً من بحر الرجز الذى يكاد يتفق الباحثون على أنه من أقدم الأوزان، وأن هذا الاشتقاق كان يبدأ بتوليد الوزن مجزوءاً أولاً ثم تاماً، وأن أساس هذه التفاعيل أصبحت أوتاراً جديدة فى قيثارة الشعر العربى تخلقت بصورة بدائية عن تفعيلة التقفية لبحر الرجز فكانت تبدو انحرافا عن الوزن السوى. وأياً كانت أسباب تألفّ وتكّون بحور الشعر العربى فإن هذا التألف قد تّم على النحو الذى ندرسه اليوم، أما أن أصله تفعيلة الرجز (مستفعلن) فهو ما لا يكاد يجمع عليه الرأى، فهناك وحدات أصغر من تفعيلة الرجز وهى المتحرك والساكن من صوامت اللغة العربية وباتحادها تتكون الأسباب والأوتاد، فإذا أجمع الباحثون على أن أصل هذه الأبحر جميعاً هو الأسباب والأوتاد فهذا صحيح خصوصاً أن تفعيلة الرجز الأصلية تتكون من سببين يليهما وتد وقد يحذف الساكن الثانى من التفعيلة

(٢) د. عز الدين إسماعيل: التفسير النفسى للأدب ط دار المعارف ١٩٦٣ ص٧٧.

فتتألف من وتدين (متفعلن) كما يمكن أن يحذف الرابع الساكن من التفعيلة فتتألف من اتحاد سبب وفاصلة (مستعلن) كما أن التفعيلة نفسها يمكن أن يلحق بها زحاف مركب فتتألف من اتحاد ثلاثة أسباب (مستفعل ← مفعولن)

أما أن نشوء هذه الأوزان ناتج عن التطور فى نظام التقفية فلعل هذا السبب يبدو موافقاً لأنصار مدرسة الشعر الحديث الذين يعزون التطور الذى طرأ على الشعر العربى إلى الرغبة فى التحلل من القيود القديمة كالاضطرار إلى القافية والتقيد بها وبالوزن معاً، فكان شعر التفعيلة الذى يمنح الشعر مزيداً من الحرية وتخلصاً من القيود التى تعوق إبداعهم ومن هنا فإننا نجد أن فى فكر هؤلاء توصلاً من حيث أن التطور والتعديل فى نظام القوافى ليس بدعاً على الأدب العربى الحديث لكنه من وجهة نظرهم، قديم قدم الشعر العربى ونشأته ومراحل تطوره، يؤكد هذا الرواية التى ورثناها عن ظاهرة التنعيم التى تعتمد على وحدات بسيطة هى (نعم + لا) وذلك قبل أن تتطور الأوزان إلى مرحلة العلم الذى عُرِفَ على يد الخليل.

الفصل الثانى

نحو اتجاه جديد

الفصل الثانى

نحو اتجاه جديد

١ – اعتادت كثير من كتب العروض العربية قديمها وحديثها على البدء بتعريف الوحدات الأساسية للعلم، وهى الأسباب، والأوتاد، والفواصل، وما يتبعها من تكو ن التفعيلات، ثم الدوائر العروضية، التى تتكون منها الأبحر المستخدمة، والأبحر المهملة، وهم يعدون ذلك كله عروضاً نظرياً ثم يتلون ذلك بالأبحر، ومجزوءاتها، والأمثلة التى وردت عليها من الشعر العربى، ويعدون تقطيع هذه الأمثلة هو العروض التطبيقى.

إذا كان هذا هو التطبيق فما الفائدة التى تعود على الدارس إذا علم أن هذا النموذج ينتمى إلى ذاك البحر؟ وماذا يستفيد التراث العربى من معرفة الدارس بمصطلحاته ومسمياته المختلفة إذن؟ لافائدة للدراس العربى، وبذا يصبح العلم عقيماً خصوصاً العربى؟! ولقد قامت دراسات عديدة بجمع ما يخص هذا العلم من مصطلحات ومهارات سجلها العروضيون من كتب اللغة والأدب، والمعاجم فصنعوا بها معاجم مصغرة مركزة ضمنوها أمثلة وشواهد من اللغة نقلاً عن القدماء، ولافضل للمحدثين إلا جمع المصطلحات وما تتضمنه من شواهد وترتيبها وفقا للنظام الذى صنعوا به معاجم العروض الحديثة. ولقد أتيح لنا الاطلا ع على تراث القدماء من العرب واستيعابه كما أتيح لنا الاطلا ع على ما أنتجه الأوربيون والأمريكيون فى العصر الحديث من المناهج وطرق تدريس حديثة ونقلنا منها مانقلنا إلى عالمنا العربى وطبقنا بعضها على التراث العربى وحاولنا إعادة وصفه مرة أخرى محاولين التفوق على أسلافنا القدماء وإثبات أننا أتينا بمالم يأت به الأوائل ولقد ظهر ذلك فى الدعوة إلى إصلاح النحو العربى، فقد نقد النحو العربى واتهم بأنه نحو صورى متأثر بمنطق أرسطو ولايمثل استخدام الناطقين العرب بل هو صورة متخيلة فى الذهن لما حواه من تقديرات وتأويلات، وإذا كان التراث العربى وليد بيئته، فإن الضوابط التى وضعت له هى فى الحقيقية عربية أصلية وأن ما طرأ على هذا التراث العربى من نقد فى العصر الحديث هو وليد بيئات أخر تأثر بها الباحثون من الرعيل الأول الذين أرسلوا فى بعثات علمية إلى الجامعات الأوربية فوجد هؤلاء الأوربيين ينقدون أنحاءهم فيصفونها بأنها أنحاء تقليدية "Traditional

"grammar" فعاد هؤلاء المبعوثون وقد استقر فى أذهانهم ما تلقوه من دراسات حديثة فى الجامعات الأوربية وأخذوا يطبقون هذه العلوم الحديثة على تراثهم العربى فنفع بعضها هذا التراث وشوه بعضها قدسية هذا التراث بالرغم مما أثبتته الحقائق اللغوية فيما بعد على يد اللغوى الأمريكى «نوعم شومسكى» وتلامذته من صحة ماذهب إليه العرب من التقدير والتأويل وذلك من خلال النظرية التوليديه التحويلية» "Transformational Generative Gramar" التى تعترف بوجود بنية عميقة وبنية سطحية للكلام والرابط بين البنيتين هو التقدير والتأويل، أضف ذلك إلى أحدث النظريات التى ظهرت فى الربط العاملى "Binding governament" [1]وهى تتصل من قريب بنظرية العامل النحوى عند العرب الذى وجه إليه علماء اللغة المحدثون ومن تبعهم كثيراً من نقدهم ووسموه بأنه أحد مشكلات النحو العربى التى يجب هدمها.

ولم يقتصر هذا النقد على النحو وحسب بل امتد إلى البلاغة العربية فكما أوهمنا الكثيرون بأن النحو العربى قد نضج حتى احترق فلقد أوهمنا منذ فترة بعيدة بأن البلاغة العربية قد احترقت هي الأ خرى وأصبحت عقيمة لما سيطر عليها من مصطلحات وتعريفات (خصوصاً عند المتأخرين) تتسم بالجفاف كما شاع فى العصر الحديث وفى القرن العشرين خصوصاً أن البلاغة قد شاخت وكان هذا التعبير فى الحقيقة مستمداً من الدراسات الغربية الحديثة خصوصاً عند الفرنسيين الذى أحسّوا بالفعل بأن بلاغتهم قد شاخت وأن هناك بديلاً ألسونياً هو أحد مشتقات علم اللغة الحديث يعرف بالأسلوبية (Stylistics) قد ظهر ليحل محل هذه البلاغة القديمة، والحقيقة أن هذا التعبير ليس بالضرورة أن ينطبق كلية على البلاغة العربية؛ فالبلاغة العربية ليس من شك فى أنها استفادت من معطيات علم اللغة الحديث وذلك بما أضفاه عليها من طرق تحليل حديثة ودقيقة ارتبطت بالنص ولم تقف عند حدود الصور الجزئية فكشفت عن طاقات إبداعية جديدة.

وأمتدت آثار النقد إلى علم العروض العربى بفعل التأثر بالدراسات الغربية الحديثة خصوصاً ما لمسوه من تقدم فى معامل التحليل الصوتية وما رأوه من أجهزة وأدوات مستخدمة فى أبحاث التحليل اللغوى مما لم يألف عند العرب، فظهرت

(1) Chomsky - en Goverenment and Binding, Dordrecht: Paris Leectures 1981 a.

محاولات لايجاد بديل لعروض الخليل ولما لم يفلح أحد فى بناء نظرية نحوية كاملة عوضاً عما جاء به سيبويه ومن تبعه ولما لم تفلح أيضاً فى إيجاد بديل جذرى لعروض الخليل، وقفنا نتساءل عن أزمة الفكر العربى والعقل العربى، ما هى وكيف يمكن حلها؟[1].

أرى أنه من المفيد لنا أن نستخدم ما تعلمناه من مناهج درس حديثة فى كشف أسرار ما قدمه لنا القدماء، فنسخر العلم الحديث في خدمة التراث القديم ولقد تبين لى بالتجربة الشخصية إن ذلك الفضل مكنون فى التراث القديم ويحتاج لمن يقلب فى هذا التراث فيكشف ما فيه من درّ ثمين ولذا فإننى أرى أن العروض علم شريف لايقتصر فضله على تقطيع البيت الشعرى فحسب بل يمتد إلى كشف بعض الظواهر اللهجية العربية وبعض التصرفات فى الصيغ الصرفية والتراكيب النحوية التى لايمكن كشفها فى الشعر إلا بحساب وزن البيت ومن خلال الوزن ندرك مدى التصرف فى اللغة وبذا يصبح العروض أداة لغوية يستعان بها فى كشف الحقائق اللغوية التى تنبه لها علماء الضرائر مثل القزاز وابن عصفور ومحمد شكرى الألوسى. كما أننا نجد صدى لذلك فى نهاية كتاب (الكافى) للتبريزى حيث يضع نماذج شعرية لغوية قد ترتبط بالبلاغة لكنها فى النهاية تعد من قبيل العروض التطبيقى، ومن هنا نلحظ تلاحماً وتشابكاً بين العلوم العربية فمصطلح «التضمين» يستخدم عند البلاغيين بمعنى أن يتضمن البيت أو القصيدة جزءاً منظوماً من نص آخر وعند النحويين بمعنى أن يتضمن الفعل دلالة فعل آخر ووظيفته والمصطلح نفسه يستخدم عند العروضيين بمعنى أن تتعلق قافية بيت بتركيب البيت التالى.

٢ – وفى إطار مرحلة النقد والاستدراك على علم العروض ومصطلحاته، اتهمت تلك المصطلحات بأنها سبب فى صعوبته وإكسابه مشقة التعلم فكانت حملة بعضهم على العلم نفسه وبعضهم نقدها واستنكر كثرتها، فنجد باحثا كالدكتور إبراهيم أنيس يقول «ولست أعلم علماً من علوم العربية قد اشتمل على عدد غريب من المصطلحات مثل ما اشتمل عليه علم العروض على قلة أوزانه وتحددها، فقد استخدم تلاميذ الخليل ألفاظاً كثيرا قليلة الشيوع وسبغوا عليها معنى

(١) د. هدى المخزومى – الخليل بن احمد الفراهيدى أعماله ومنهجه – ص ٦٢ : ٧٤ + ص ١٩٠ : ١٩٣ – ط٢ بيروت – ١٩٨٦.

إصطلاحياً يحتاج دائما إلى شرح وتبيان»[1].

ويعيب د. مندور على العروض العربى جهلة بنظام المقاطع، ويفسر ذلك بأن العرب لم يعرفوا الشعر اليونانى ولاطريقة تقطيعه وأنهم تركوا رسم الحروف الصائتة القصيرة المسماه بالحركات فى صلب الكتابة، ثم إن اللغة العربية ككل اللغات السامية تتميز برجحان الحروف الصامتة فيها[2].

والحقيقة أن هناك فرقاً حقيقياً بين الصائت القصير والطويل، ولكن العروضيون هم الذين لم يمثلوا الحركات القصيرة فى الكتابة العروضية أو الوزن، لكننا إذا ما تعمقنا قليلاً فسنجد أن العروضيين الذين رصدوا الزحافات والعلل، قد إهتموا بمسألة الصوائت القصيرة وعدّوها لوناً من الزحاف فمثلاً «متفاعلن» التى تتكون من فاصلة ووتد، عند تسكين الحرف الثانى من التفعيلة تتحول إلى «مستفعلن» أى إلى سببين ووتد، وفى تحول الفاصلة إلى سببين إدراك للصائت القصير،ومثلها التفعيلة «مفاعلتن» التى تتكون من وتد يليه فاصلة عند تسكين اللام، تتحول الفاصلة إلى سببين وتتحول التفعيلة من بحر الوافر إلى بحر الهزج «مفاعيلن»، كما أن أغلب الزحاف المركب يشمل إهتماماً بالصائت القصير مثل «فاعلن» التى يصيبها الخبن فتتحول إلى فاصلة «فعلن» ثم تتحول إلى «فعْلن» أى أنه بالزحاف المركب تتحول «فاعلن» من سبب ووتَد إلى سببين خفيفين. لكن ما يمكن أن نؤيد فيه «الدكتور مندور» لايتعلق بالعروضيين وحدهم، لكنه يتعلق أيضاً باستخدام الشعراء للغة، فهذا هو المتنبى يستخدم الضمير «أنا» وكأنه مكون من صامتين متحركين فى قصيدة من بحر البسيط يقول فيها:

* أنا الذى نظر الأعمى إلى أدبى   وأسمعت كلماتى من به صَمَمُ

والعروضيون يرصدون ويقعدون ماورد على ألسنة مستخدمى اللغة، وإذا كانت العلة فى هذا البيت أنه لايلتقى ساكنان فى اللغة العربية فإن الألف فى نهاية الضمير تعد ساكنة وهناك ألف فى بداية الاسم الموصول، واللام فى الاسم الموصول مشددة وأولها ساكن ومن هنا فقد اتحد المتحركان فى بداية الضمير مع

(١) د. إبراهيم أنيس «موسيقى الشعر» ص ٤٥.

(٢) د. محمد مندور - مجلة كلية الآداب جامعة الإسكندرية ١٩٤٣ ص ١٤٣.

الساكن في بداية اللام المشددة وكونوا جميعاً وتداً مجموعاً وإذاكان هناك ثمة نقد يمكن توجيهه إلى نظام العروض العربي فهو مسألة إحتساب الصوائت الطويلة في الوزن.

أما الدكتور «إبراهيم أنيس» في «موسيقى الشعر» فقد إتخذ نهجاً خاصاً في دراسة العروض، ووجه نقده إلى أسلوب العروضيين في العرض وطريقتهم في التقعيد وابتكر طريقة خاصة لمعالجة دراسة الأوزان العروضية وتركز في نقده للعروضيين ومنهجهم على أن الصنعة العروضية هي التي أوحت لهم بكثير من التخيلات والإفتراضات الوهمية كما أنه يختلف معهم في أن الوزن لايصبح قاعدة بدون ضمن الأوزان الشعرية بوجود بيت أو بيتين على مقياسه بل يجب أن يكون وزناً شائعاً لدى كثير من الشعراء وقيلت عليه كثير من القصائد والحقيقة أن العروضيين كانوا مضطرين لهذا المنهج وهذه الإفتراضات التي لم يعثروا لها على شواهد مستخدمة في العربية لأن هذه الإفتراضات في الحقيقة هي التي أدت إلى اكتشاف النظام العروضي العربي وهي التي أيضاً فتحت الباب أمام التطور في الأوزان خصوصاً في العصور التالية من الأدب العربي حيث توسع الشعراء في استخدام المجزوءات إلى أن وصل الشعراء في عصرنا الحديث إلى ما يسمى بالشعر الحر أو شعر التفعيلة، وأنا أزعم أن هذه الافتراضات تعد لوناً من الرياضة العقلية التي لابد أن يتسلح بها العالم، فالدارسون في أغلب المعاهد اللغوية الأوربية يدرسون فصولاً من الرياضيات والفيزياء والعلوم إلى جانب دراساتهم المتخصصة في اللغة ولم يكن لدى العرب القدماء معاهد متخصصة أو نظام للتعليم ولذا فهذه الألوان من الرياضة العقلية تعد ميزة لاعيباً.

ولقد أخذ د. ابراهيم أنيس على دارسي العروض وشراحه أنهم وحتى أيامنا هذه يتدارسون قواعد «الخليل» كما هي لم يزد واحد منهم عليها حرفاً «بل لقد وقفوا عند الأبيات التي استشهد بها الخليل وأصحابه لايتعدونها إلا فيما ندر من الأحوال. ولاهَمَ لهم إلا تحصيل تلك القواعد يرددون مصطلحاتها وينشدون شواهدها دون اصغاء في غالب الأحيان إلى ما اشتملت عليه من نغم وموسيقى»[1]. وهذا صحيح في رأيي لكنه ينطبق على المحدثين أنفسهم ، فقد نقدوا العروض العربي ونظريته دون أن يقدموا لنا أي بديل له، حتى ان من استطاع

(١) د. إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ٤٣ ، ٤٤.

منهم تقديم مشروعات نظرية بديلة، اعتمدوا هم أنفسهم على الوحدات الأساسية لعروض الخليل وكانت النتيجة طبيعية وهى أنهم لم يخرجوا عن نظرية العروض الخليلى من ناحية كما أنهم لم يستطيعوا حل بعض المعضلات التى رأواهم أن عروض الخليل لم يقدم لها حلاً.

كما أخذ دكتور إبراهيم أنيس على دارسى العروض وشراحه أنهم اقتصروا على ذكر أمور لاتمت للعلم نفسه بصلة وثيقة «لقولهم : إن العروض يجنبنا مواضع الزلل حين تنشد الأبيات ويعرفنا أن القرآن الكريم ليس بشعر بل نسيج وحده»[1].

وأخذ عليهم كذلك مبالغتهم ومغالاتهم فى بحث أوزان الشعر ان يشترطوا فى تسمية الشعر شعراً أن يقصد إليها الشاعر قصداً أو يعمد إليه عمداً وعلى هذا فليس بشعر ما كان وزنه إتفاقاً. وحمل عليهم أيضاً فى إستخدامهم ألفاظا كثيرة قليلة الشيوع وسبغهم عليها معانٍ إصطلاحية تحتاج دائما إلى الشرح والتبيان.

والدكتور إبراهيم انيس فى كتابة «موسيقى الشعر» تبنّى منهجا طالب فيه بدراسة العروض العربى من جديد على أسس من علمى الأصوات والموسيقى يقول فى حملته على المنهج التعليمى التقليدى للعروض» لقد نهج الخليل فى عروضه نهجا خاصا من الناحية الصوتية وإننا حين نحلل ما سماه بالتفاعيل باحثين عن الأسس التى تخضع لها نصطدم بأمور متناقضة منها ناحية صناعية بعيدة عن الناحية الموسيقية والترتيب المقطعى للكلام[2] ويفضل د. أنيس الاعتماد فى دراسته على المقاطع لأنها أفضل نوعا مما جرى عليه أهل العروض من تحليل البيت إلى تفاعيل وذلك «لأن المقطع كوحدة صوتية يشترك فى جميع اللغات. وله أساس علمى يعرض له علم الأصوات Phonetics فيحلل كل كلام سواء أكان نثراً أو شعراً إلى مقاطع صوتية يختلف نظام تواليها وأنواعها باختلاف اللغات فى العالم»[3].

---

(١) د. ابراهيم انيس «موسيقى الشعر» ص ٤٤.

(٢) د. ابراهيم انيس «موسيقى الشعر» ص ٥٢.

(٣) د. ابراهيم انيس ص ١٤٦.

والحقيقة أن رأى د. أنيس صحيح علميا، لكنه لايليق أن نتخذه مجالا لنقد الخليل، فالخليل كان يعنّى نفسه بوضع قواعد ونظام خاص بمستوى لغة الشعر وحسب.

كما أنه عنّى نفسه بلغة الشعر العربى ولم يكن يعنّى نفسه قط بلغة شعر الأمم الأخرى لذا لم يفكر فى نظام شبيه بنظام المقاطع الذى اقترحه د. أنيس نقلا عن فرايتاج الألمانى وجاكوب فى مقالهما (عروض) دائرة المعارف الاسلامية ص١٥، فالمستشرقان لم يخطئا لعرضهما نظام المقاطع الخاص بلغاتهما والخليل كان صائبا حين وضع نظاماً دقيقاً لدراسة لغة الشعر العربى وعلينا نحن أن ننظر نظرة إنصاف إلى تراثنا وعلمائنا وأن نحاول الإفادة من الأنظمة الاخرى بما يليق ويتفق مع نظام لغاتنا وشعرنا.

فالدكتور إبراهيم أنيس فى طرحه لفكرة (مولد مشروع) جعل أساس ذلك وضع نظام أسهل من نظام الخليل يعتمد على إعادة النظر فى الأوزان بناء على المروى منها، لاعلى الحالات الناتجة عن صناعة عروضية. وبعد إخراج المضارع المقتضب من هذا المشروع لندرتهما، أبقى على عشرة من الثلاثة عشر الباقية، وترك ثلاثة هى الكامل والوافى والهزج.

وقد احتفظ من تفاعيل الخليل بثلاث هى فعولن وفاعلن ومستفعلن، وأضاف إليها ثلاثة أخرى اعتبرها مشتقة من الأولى، وهى فَعُولاتُنْ وفاعلاتن ومستفعلاتن.

وجزأ البحور العشرة هكذا:

الطويل	:	فَعُولُن	فَعَولاتُن	فَعُولُنْ	فَعُولاتُنْ
المتقارب	:	فعولن	فعولن	فعولن	فعولن
البسيط	:	مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فاعلن
الرجز	:	مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن	
السريع	:	مستفعلن	مستفعلن	فاعلن	
المنسرح	:	مُسْتَفعِلاتُنْ	مُسْتَفعِلُنْ	فاعلن	
الخفيف	:	فاعلاتن	مستفعلن	فاعلاتن	

المجتث : مستفعلن فاعلاتن

الرمل : فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

المديد : فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلن فاعلن*

ويظهر من ذلك أن د. إبراهيم أنيس غير تجزئه الطويل والمنسرح. ومما يلفت النظر أن تجزئته للمنسرح هى عين تجزئة حازم القرطاجنى له. إلاّ أن حازما بنى تجزئته الجديدة على مبدأ التناسب الذى يقوم على التضارع، وعلى رفض تطرف الوتد المفروق فى (مفعولات) عنه. بينما لايكشف الدكتور إبراهيم أنيس عن أسباب تجزئته، ولعلها أن ترد إلى توخى السهولة كما صرح بذلك وقد ذكر د.أنيس فى مشروعه الوليد تغييرات أدخلها على تفاعيل البحور بحيث تشكل صوراً جديدة وحصر هذه التغييرات فى هذه الصور، بقدر ما هو مبنى على السهولة والتبسيط فإنه مبنى كذلك على رفض تغييرات عدّها نادرة أو مصنوعة. وإذا كان التبسيط متطلبا لغاية تعليمية، فإنه يجب ألا يخفى صورا متعددة سبق فى دراسة عروض الخليل أنه لم يثبتها إلا لوجودها فى الشعر. وإذا كانت أذواقنا تنفر من قبض مفاعيلن وكفها مثلا، فإن ذلك لا يجب أن يفرض إلغاءها. ولعل عمل د. أنيس يفترق عن عمل الخليل هنا، لأنه يقصد السهولة والتبسيط، ويحكّم الذوق، بينما قصد الخليل وصف كل ظواهر الشعر بسيطة كانت أو معقدة. ويبدو أن محولة د. أنيس كانت مسألة مسايرة ومواكبة للموجة التى عمّت التراث العربى فى القرن العشرين على يد دعاة الوصفية البنيوية التى أشرنا إليها فى البند الأول من هذا الفصل والحقيقة أنه يجب أن يكون هدفنا الأصيل تجاه هذا العلم هو نقله من علم معيارى[1] يضبط القواعد ويعنى ببيان الصواب والخطأ إلى علم وصفى يسجل الظواهر العامة والاختلافات الجزئية من الناحية الوزنية فى كل شعر تلقته الأمة العربية بنوع من القبول فيتحول بذلك إلى أداة فاعلة من أدوات الدراسة الأدبية واللغوية.

ولقد حدث أن ارتأى تلاميذ الخليل والنقاد العروضيون فى بعض قواعد العروض غير ما ارتآه الخليل وأن الدارسين بعد الخليل كونوا مذاهب بمخالفة آراء

(١) موسيقى الشعر العربي : الدكتور شكرى محمد عياد ص ٥. طبع أصدقاء الكتاب - د.ت.

الخليل فقد انقطعوا إلى دراسة هذا العلم وهو بطبيعته قابل لمزيد من الدرس والتصنيف بالرغم من تفانى الخليل فى تلافيه لكل جوانبه بالبحث الدقيق والتصنيف العلمى واضعاً تحت مجهر البحث كل أشعار العرب التى تمكنت الرواية من نقلها اليه، قادة إلى هذا العمل ذهن رياضى متقد ومعرفة تامة بعلوم العربية الأخرى مع دراية بالموسيقى التى أخضعها إلى هندسة التقسيم الصوتى عن طريق الكتابة، ولقد عرضت لنا كتب العروض آراء ومذاهب شتى فى هذا العلم ومخالفات فى الرأى مع الخليل عمت معظم القواعد العروضية وهناك من استدرك عليه أوزاناً لم يفطن إليها الخليل تلقفها العروضيون وسجلوها حتى أصبح العروض علماً، رأى الخليل فيه كبقية الآراء فلم يسلم التراث العربى فى القديم أو الحديث من محاولات النقد لكننى سأعرض عن محاولات القدماء التفصيلية فى النقد والاستدراك فمن حيث الاوزان نجد الأخفش يذكر بحرى المقتضب والمضارع والمشطور والمنهوك من بحرى الرجز والهزج يؤيده من ذلك الزجاج ولقد كانت وجهة نظرهما أن هذه البحور لم ينظم العرب عليها ولم يعثروا على قصائد كاملة بل هى أبيات متفرقة لاتستحق تخصيص بحور لها ثم استدرك الاخفش على الخليل بحر المتدارك الذى لايعده الخليل شعراً أنه نص على طرحه. لكننى أركز على المحاولات الحديثة فى النقد والاستدراك على الخليل ومحاولات ابتكار وحدات أساسية للقياس العروض بدلا من الأسباب والأوتاد باعتبار أن من تلا الخليل من تلامذته وغيرهم يمثلون جزءا من التراث الذى نحاول ان نكشف مكنونة.

لقد عاب المحدثون على الخليل أنه فى تقعيده للعروض قد افترض افتراضات ووضع احتمالات بوصفه للدوائر العروضية لكنه لم يجد لها مثالاً أو استخداماً فى الشعر العربى فصارت هذه الافتراضات مهملة ، ومن هؤلاء الدكتور «إبراهيم أنيس» الذى عرضنا لبعض نقوده .

والعجيب أننا نجد هؤلاء الناقدين ومنهم الدكتور «كمال أبو ديب» والدكتور «أحمد مستجير» فى محاولتهم لإيجاد بديل لعروض الخليل لكى يخلو به بعض المستغلقات فى أوزان بعض النصوص مثل قصيدة عبيد بن الابرص»[1].

---

(١) التى مطلعها : أقفر من أهله ملحوب فالقطبيات فالذنوب

يفترضون أفتراضات ويضعون احتمالات، مبعثها الأصلى هو تلك الأفتراضات والأحتمالات التى صنعها الخليل منذ ما يقرب من أثنى عشر قرناً وبعد مزيد من العمليات الرياضية وأستخدام الرموز الأجنبية نجد أننا أمام الوحدات الأصلية التى أستخدمها الخليل وهى السبب والوتد.

وأن ما طرأ عليها من جديد ما هو إلا محاولة ضم بعض الأسباب إلى الاوتاد زيادة ونقصاً عن التفعيلات التى وضعها الخليل ولكننا لانجد حلاً لهذه المعضلات كما أننا لانجد بديلاً جذرياً لعروض الخليل، لكن الفائدة الوحيدة التى لا أستطيع أن أنكرها فهى محاولة الاستفادة من المناهج الحديثة فى التناول وتلك العمليات الرياضية وذلك الأهتمام بالتراث القديم ومحاولة إعادة النظر فيه.

ولقد خصص الدكتور «كمال أبو ديب» فى كتابه «فى البنية الإيقاعية للشعر العربى» فصلاً كاملاً هو الفصل الأول للبحث عن بديل جذرى لعروض الخليل ومذهبه فى ذلك أنه.

يعتبر أن الشعر العربى يقوم على نوىً أساسية هى (فا) و (علُنْ) و(علْتنْ) ومن هذه النوى الأساسية، تشكل تتابعات تتكون منها البحور، وليست النواتان الأولى والثانية سوى السبب الخفيف والوتد المجموع عند الخليل، أما الثالثة فهى الفاصلة الصغرى. و«أبو ديب» حين يصف النوى التى تشكل السريع[1]. فإنه يجعل وحدته الأخيرة هكذا: (فَافاعِلُ)، (بتسكين النون وضم اللام)، ولاينتبه إلى أن ذلك صنيع الجوهرى فى (مفعولاتُ) التى يعدّها من (مستفعلن) بتفريق وتدها (مستفعِنْلُ).

والحقيقة أنه اعتمد فى بديله الجذرى الذى جعله عنواناً للكتاب على جهد ابن عبدربه فى كتابه «العقد الفريد».

والحقيقة أن الدكتور «أبوديب» يقع فى تناقض، فهو يقبل أن تُغير النواة (– – O) مو ضعها[2]، من أجل الاعتراف بتطور إيقاع الشعر على يد «صلاح

---

(١) د. كمال أبو ديب – فى البنية الإيقاعية للشعر العربى – ص ٥٧ – دار العلم للملايين بيروت– ١٩٧٤.

(٢) المرجع السابق ص ٨٨.

عبد الصبور»، وبذلك تساوى (مفاعيلن) (مستفعلن). ولكنه يعود فيرفض بشدة هذه الظاهرة، فى معرض تخطئة النظرية الكمية[1]. فهو يقبل مبدأ من أجل الاعتراف بتطور الإيقاع، ويعود ليرفضه بشدة، من أجل عدم الاعتراف بصحة النظرية الكمية التى تشرح إيقاع ذلك الشعر.

والحقيقة أننا لانستطيع أن ننجز عملاً أو حتى نتعلم ما نكتبه دون الرجوع إلى كتب الأسلاف التى تعلمنا منها أولى قواعد البحث العلمى وهى التحليل، فالدكتور أنيس استمد حقائق استدراكه على «الخليل بن أحمد» مما كتبه «حازم القرطاجنى» كما استمد «أبو ديب» استدراكه من ابن عبد ربه فى العقد الفريد، وهذا الاستمداد لايُعد فى رأى عيباً لكن هناك مسائل جد مهمة وهى التحرّى والتوثيق قبل اصدار الأحكام خصوصاً أن التراث العربى اعتمد على روايات مختلفة وفى بعض الأحيان متناقضة حتى وصل إلى أيدينا، فالدكتور «أبو ديب» لم يعتمد من كتب العروض إلا على العقد الفريد، وعلى طبعة من طبعاته المتعددة هى طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر. ورغم أن هذه الطبعة محققة، فإنها لم تسلم فى القسم المخصص للعروض من تصحيف واضح. وقد بنى د. كمال أبو ديب على هذا التصحيف أحكاماً كبيرة، منها الحكمُ الذى بناه على هذا البيت المصحَف:

* هَاجَكَ رَبْعٌ دَارِسٌ بِاللِّوَى لأَسْمَاء عَفَّى الْمُزْنُ وَالْقَطْرُ

فهو يقول عنه : «تَشَكُّلٌ ذو طبيعة متميزة، ومحاولة نسبته إلى الطويل تتطلب قَسْراً مُضراً، لكى يتم لها النجاح. وبدلاً من فعل القسر، يمكن أن نقول ببساطة إن فى الشعر العربى تشكلاً إيقاعياً يمزج بين النوى بحرية كبيرة. وهذا انتظامٌ من نوع جديد .. وليس هناك من ضرورة لأن يعطى هذا الشكل اسماً محدداً، لكن إعطاء اسمٍ ممكنٌ إذا اشتدت الرغبة فى ذلك، ويقترحُ الآن اسمُ : المتقابل السداسى»[2].

---

(١) المرجع السابق ص ٢١٠.

(٢) د. كمال أبو ديب، فى البنية الإيقاعية للشعر العربى، ص ٤٧٧.

وهو يسوق هذا الحكم في معرض «إعادة اكتشاف التركيب الإيقاعي لأبيات الخليل» وهو القسم الثالث من الفصل التاسع الذى خصصه للخوض «في الأسس الفكرية لنظام الخليل». فبعد أن يقرر في القسم الأول وهو «مقدمه في منهج الخليل» أن عمل الخليل ذو طبيعة تعميمية يتخذ الاستقراء النسبى مركزاً لتطوره، لأنه لم يستقرئ الشعر كله ولم يحصر كل ما فيه بقانون[1]. يأخذ في القسم الثالث في إعادة اكتشاف التركيب الإيقاعي لأبيات الخليل، فيجد أن هذا البيت تشكل ذو طبيعة متميزه، تعتبر نسبته إلى الطويل قسراً. ولا يعدّ التصحيف الذى لحق هذا البيت هو المسؤول عن الطبيعة المتميزة لتشكلة عند «أبى ديب»، لأن البيت عند الخليل شاهد على الثرم في الطويل، وروايته في مصادر العروض الأخرى هكذا:

* هَاجَكَ رَبْعٌ دَارِسُ الرَّسْمِ بِاللِّوَى لِأَسْمَاءَ عَفَّى آيَهُ المُزْنُ وَالقَطْرُ.

وهي دليل على الثرم وحده لا على غيره. والمسؤول الوحيد عن طبيعة تشكله المتميزه هو اقتصار «أبى ديب» على هذه الطبعة المهجنة وحدها دون غيرها، من أجل وَصْم الأسس الفكرية لنظام الخليل بالقسر وعدم الانتباه إلى أن في الشعر العربى تشكلات إيقاعية تمزج بين النسوى بحرية كبيرة والحقيقة أن الدكتور «أبو ديب» لم يحدث تأثيراً كبيراً في عمل الخليل بما اقترحه من وحدات لا تبتعد كثيراً عن وحدات الخليل إن لم تكن مستمده منها اللّهم إلا تغيير الرموز والمسميات أضف ذلك إلى تفرقته بين النبر اللغوى والنبر الشعرى اللذين كانا يضع علامتهما على الأسباب والأوتاد التى كان يقسم بيت الشعر إليها، وفي نموذج من هذه النماذج وهو بيت عبيد بن الأبرص:

* أقفرَ من أهله ملحوبٌ فالقطبيّات فالذنوبُ.

يجرى مزيداً من التحليلات والإفتراضات باستخدام رموز عربية وغير عربية لكنه لا يكاد يصل إلى أكثر مما ورثناه عن الخليل فلو سألتنى عن تقطيع هذا البيت ونسبته إلى بحرٍ معين فمجرد السماع سيكون التحليل على النحو الآتي:

---

(١) المرجع السابق، ص ٤٤٧.

أقفر من / أهله / ملحو بو   فلقطبي / يتفـذ / ذنوبو.

مستعلن / فاعلن / مفعولن   مستعلن / فاعن / فعولن

وبالرغم من هذا فإننا لا ننكر بعض ما أفادناه من طرق تحليل حديثة، ففى نموذج لعمر ابن أبى ربيعه من الكامل يتحول آخر مقطع مغلق من التفعيلة الأخيرة C.V.C إلى مقطع C.V وبذلك يقل عدد الوحدات الزمنية ويقل عدد المقاطع:

* قَالَتْ لجارَتِها : (عِشَاءً) إذرأَتْ   نَزَهَ المَكَانِ، وَغَيْبَةَ الأَعْدَاء[1].

عدد الوحدات الزمنية فى الشطر الأيمن = ٢١ وحدة زمنية، ولنحلل الشطر الأيسر الذى حدث به التصرف وعدد مقاطعه ١٣ مقطعاً على حين أنها فى الكامل التام ١٥ مقطعاً، منها ٦ مقاطع قصيرة و ٩ مقاطع طويلة. وبمقارنة نظام التحليل العروضى للخليل بنظام المقاطع الأوربى نجد ثَمّ اختلافاً، فعدد الوحدات الزمنية فى هذا اللون من الكامل يقل وحدة زمنية واحده بينما نجد عدد المقاطع قل بمقدار وحدتين.

وفى رأيى أنه لا حرج فى استخدام نظام المقاطع الأوربى فى تفسير مثل هذه الفروق الأسلوبية توخياً للدقة، ولن يكون ذلك تعدياً على عروض الخليل وإنما يكون نظام التحليل المقطعى بمثابة أداة تضاف إلى أدواتنا فى تحليل الشعر وليس بديلاً لعروض الخليل، وقد اعترض الدكتور «أحمد سليمان»[2] على ما جاء به الدكتور «كمال أبو ديب»[3] فى كتابة فى البنية الايقاعية ورأى أنه ليس من الضرورى أن يستخدم نظام التحليل المقطعى فى الشعر العربى لأن الشعر العربى له طبيعته وطريقة حفظة وأن نظام التحليل المقطعى يعوق ذلك الحفظ وأن استخدام هذا النظام يعد طعناً فى عروض الخليل ووصفاً له بالعجز، وفى الحقيقة أن الدكتور أحمد سليمان لم يكن فى حاجة إلى هذا القول لأن الدكتور «أباديب» أقام تحليله المقطعى على أساس من عروض الخليل وكان يقابل تحليله المقطعى بالتفعيلات

(١) أنظر ديوان عمر بن أبى ربيعه ص ٤٦٧.

(٢) انظر د. أحمد سليمان – عروض الخليل ما لها وما عليها ص ٣٩ وما بعدها.

(٣) انظر د. كمال أبو ديب – فى البنية الإيقاعية للشعر العربى نحو بديل جذرى لعروض الخليل ص ٤٤٧ وما يليها.

الأصلية للأبيات كما أنه فى النبر الشعرى "Poetical Accente" كان يضع علامة النبر على الأسباب والأوتاد كما أن الدكتور «أباديب» اعترف صراحة «بمنهجيه الخليل»[1] وعمق تفكيره بالقياس إلى بعض المحدثين ممن ألفوا كتباًفى العروض، وفى رأيى أنه لابد من تقبل أية خطوات منهجية جديدة للأستفادة منها وإثراء الدراسات العربية بها فى محاولة تأصيل ذلك التراث، فحديث الدكتور «أحمد سليمان» صحيح من الناحية التعليمية لكن نظام التحليل المقطعى قد يفيد فى دراسة الزحافات والعلل والقوافى.

٣- ونحن بحاجة إلى منهج مُجدٍ، فلا طالما سلكنا مسلكاً لا يؤدى إلى نتيجة بحيث يبنى كل منا فكرته أو نظريته الجديدة على نقض فكرة أو نظرية من سبقة وليته ناقضة أثناء إنشاء الفكرة نفسها بل غالباً ما تتم هذه المعاداه العلمية بعد أن يتعلم اللاحق من نظرية من سبقه ثم يقوم بهدمها زاعماً أنه صاحب فكرة جديدة هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فهناك خلل منهجى قد يعترى بعض أبحاثنا لسبب عدم وجود فكر موحد وذلك بأن يناقض الباحث نفسه فى البحث الواحد بعد أن يفرغ من مناقضة الأخرين وهذا بالفعل قد تحقق فى بحث واحد، فقد ألف الدكتور «كمال أبو ديب» كتاباً فى البنية الإيقاعية فى الشعر العربى نحو بديل جذرى لعروض الخليل وقد أقترح فيه الباحث نظاماً من التحليل وكذا نظماً عن الرموز المستخدمة كما فرق بين النبر الشعرى والنبر اللغوى زاعماً أنه سيكشف عن تشكيلات جديدة فى أنماط من الشعر العربى وأنه سيحل بعض المعضلات العروضية التى تتعلق ببعض الأبيات العربية التى عجز الخليل ومن تلاه عن أكتشاف وزن محدد لها، وهو بهذا يكون صاحب نظرية جديدة بل فى رأية واضع علم جديد وليس نظرية جديدة فحسب، لكننا نجده فى منتصف البحث ينشئ لوناً من المعاداة العلمية مع باحثة محدثة تسلك المنهج نفسه الذى سلكة من إدّعاء الحداثة وابتكار الجديد وهى الباحثة والشاعره «نازك الملائكة» فيتهمها بعدم سلوك المسلك العلمى القويم وأن «الخليل» نفسه سلك مسلكاً علمياً أفضل مما سلكته هى بالرغم من تقادم العهد بينهما وفى هذا تناقض بيّن، فالخليل الذى بدأ هو بنقض نظريته العروضية فى البداية يعود ليعترف بأنه أفضل من المحدثين منهجاً وفى

---

(١) أنظر المرجع السابق ص ١٩٣ وما يليها، وص ٢٨٧ وما يليها.

الحقيقية أن ما يتهم به الآخرين من المحدثين قد ينطبق عليه هو أيضاً. أليس هو من هؤلاء المحدثين؟ هذا هو التناقض والمعاداة العلمية للآخرين، أما التناقض مع النفس في البحث الواحد فيبدو عندما يرفض «د. أبو ديب» افتراضات الآخرين واقتراحاتهم في وجود تشكلات جديدة في بعض أبيات الشعر العربي زاعماً أن العربي القديم قد سمع هذه الأبيات وأنشدها وأن الأصل هو الاستخدام العربي القديم وليس تحليلات الباحثين المحدثين وهذا المبدأ ينطبق عليه هو نفسه. فقد أدعى في بداية بحثه وجود تشكلات جديدة في بعض الأبيات التي وردت في كتاب «العقد الفريد» لابن عبد ربه بالرغم من أن هذه الأبيات فيها تصحيف ناشئ عن تلك الرواية التي وردت في «العقد الفريد» وقد رأينا من هبّ لمناقضة الدكتور «أبو ديب» ومنهم د. «أحمد سليمان» في مقال بعنوان «عروض الخليل ما له وما عليه» في مجلة كلية الآداب سنة ٨٦ كما ألف الدكتور «محمد العلمي» من المغرب بحثاً يهدم فيه كل ما جاء به الدكتور «أبو ديب وقد أفدنا منه». والحقيقة أن ما حدث في البحث النحوي العربي يتكرر في البحث العروضي العربي وهذا لايؤدي في النهاية إلى منهج قويم أو تقدم فالأصل أن يصدق الباحث مع نفسه أولاً فتأتي أبحاثه موحدة الفكر متواصلة العطاء، ثم يبني فكرة على من تعلم منه. فينشأ في النهاية لون من التقدم أولاً ولون من احترام الذات واحترام الآخرين الذين تعلم واستفاد منهم.

إن هناك صلة بين عروض الخليل وعلوم العربية الأخرى فإذا كان التقسيم الصوتي للميزان أثبت لنا التفاعيل في صورها المعروفة والتي تتكون من الأسباب والأوتاد والممثلة للحركة والسكون فإن ذلك يتفق ونظيره في العربية.

أما بالأحرى طبيعة العربية في ثقل النطق بأربع متحركات ومثل التخلص من التقاء الساكنين أيضاً ويكون ذلك جلياً إذا لجأنا إلى دراسة الساكن والمتحرك في العروض ودراستهما في النحو وبحث الميزان العروضي الذي يعتمد على الفاء والعين واللام ومقارنته بالميزان الصرفي ثم القاء الرؤية من بعد على الدراسة التفصيلية الدقيقة التي قام عليها كل علم.

فمن التطبيقات العروضية، وذلك التجديد في الأوزان التي طرأ على الشعر العربي ولغته منذ القرن الثاني الهجري على ألسنة الشعراء المولدين وكون هؤلاء

الشعراء من المولدين يدل بلاشك على أن لغتهم مفككه لا تتسم بالتماسك والجزالة العربية فمن هنا كان التجديد فى الأوزان واللجوء إلى المجزوءات بخاصة هو أثر من آثار استخدام اللغة استخداماً خاصاً يصح أن نسميه تحرر فى اللغة كما هو تحرر فى الأوزان كما أن اللجوء إلى زيادة الزحافات والعلل هو أثر أيضاً من آثار التحرر اللغوى وليس من شك فى أن وجود وزن مثل الجنب الذى تتكون التفعيلة الواحدة منه من سببين خفيفين هو تحرر أيضاً فى استخدام اللغة وقيودها بل وفى النظام الصرفى لبنية الكلمة، فاستخدام وزن مثل الجنب يجعل البيت كله بل القصيدة بأكملها سلسلة من الأسباب الخفيفة التى تبدأ بمتحرك وتنتهى بساكن على حين أننا نجد بحراً مثل الطويل أكثر استخداماً فى الشعر العربى القديم الذى اتسمت لغته بالجزالة وقوة التركيب العربى وتماسكه وليس من شك فى أن بحر الطويل يعد سلسلة من الأوتاد تليها الأسباب وقد يتحد سببان وتطرأ عليهما عله مثل القبض فى «مفاعيلن» فتصبح «مفاعلن» التى تتكون من وتدين وبهذين الوتدين تتابع الحركات في الكلمة العربية فتكسبها لوناً من الفصاحة كما أن ما لجأ إليه الشعراء المحدثون من استخدام شعر التفعيلة والتحرر من القافية على الإطلاق، إنما هو إستجابة للتطور الذى طرأ على لغة القصيدة العربية الحديثة كما أن تركز لغة القصيدة الحديثة وخلوّها من كثير من الروابط والأدوات والحروف هو دليل على تماسك لغتها وإقلال الأسباب الخفيفة من الأوزان وكذلك فإن التوسع فى استخدام الزحافات والعلل إنما هو إنعكاس لتطور هذه اللغة ولذا فهناك علاقة وثيقة بين نظام التركيب العربى والتطبيقات العروضية.

فلقد أعانت التحليلات العروضية على إدراك بعض الألوان الجمالية فى التركيب الشعرىّ خصوصاً عند انتظام البنية العروضية مع البناء اللغوى بحيث يتعادل تفعيلتان معاً مع وحدات لغوية تنتظم معها، فمن ذلك الترصيع وهو توخىٍّ تسجيع مقاطع الأجزاء وتصييرها متقاسمة النظم متعادلة الوزن حتى يشبة ذلك الحلى من ترصيع جوهرة كقول أمرئ القيس :

فالعين قادحة والرجل ضارحة	واليـــد سـابحة واللـون غريـب
والماء منهمر والشـد منحـــدر	والقصب مضطمر والمتن ملحوب[1]

(١) الوافى ٢٤٥ والعمدة : ٢٧/٢، والصناعتين : ٣٩٠ + ٣٩٤ – ابو هلال العسكرى الحسن بن عبد الله (   ) كتاب الصناعتين ت : على محمد البجاوى ومحمد أبو الفضل إبراهيم، عيس البابى الحلبى – القاهرة، ١٩٧١م.

وتظهر الصنعة فى بعض تراكيب اللغة العربية بعامة من حيث إحداث تغيير فى التركيب بالإستفادة من الخصائص اللغوية والإمكانات المتاحة فى نظـام اللغـة، لكن بعض التراكيب تتألف مع بعضها فتنتج مؤلفاً صحيحاً نحوياً منتظماً عروضيـاً مؤدياً للخطاب الشعرى، ولا نعدم فى هذه التراكيب استخدام الخصائص اللغوية المتاحة.

وهذا النمط من التراكيب شائع فى الشعر العربى مما يعد تراكيب جاهزة يستعين بها الشعراء سواء أكان هذا بقصد أم بغير قصد، وقد يعدّ لون فى بعضها فيحل مكوّن محل مكوّن آخر يتفق معه فى الصيغة الصرفية أو البنية المقطعية وعندئذ بعد التركيب مجهزاً ولكل بناء عروض تواليف خاصة به، ولقد وجدت لبحر مثل البسيط تركيباً شائعاً فى الشعر العربى عموماً وسأدلل عليه باستشهادين دفعاً للإطالة مثل قول الخنساء عن أخيها صخر :

حمّالُ ألويةٍ هبّاطُ أوديةٍ   شهّادُ أنديةٍ للجيشِ جرّارُ

فالتركيب فى بنيته الاساسية خبر لمبتدأ محذوف مرجعه إلى المتحدث عنه (صخر) فأصبح التركيب مكوناً من مركبات إضافية متماثلة معدومة الروابط :

$ت = \frac{\text{مركب إضافي}}{\text{مستفعلن فعلن}} \times ٤$ للتماثل ومثله بيت تأبط شراً متحدثاً عن نفسه

حمّالُ ألويةٍ شهّادُ أنديةٍ   قوّالُ محكمةٍ جوّابَ آفاقِ

$ت = \frac{\text{مركب إضافي}}{\text{مستفعلن فعلن}} \times ٤$ للتماثل

ومثلة أيضاً بيت أمرئ القيس

فاليدُ سابحةٌ ، والرِّجْل ضارِحةٌ   والعينُ قادِحةٌ ، والمتنُ ملْحوبُ [1]

والبيت من بحر البسـيط ويتكون من أربعـة مركبات عروضيـة كـلٌ منهـا على هيئـة (مستفعلن فاعلن) يتواقف معها أربعة جمل اسـمية كل جمـلة منهـا تتـكون من مـبـتـدأ وخـبـر وعنـد إنضـمـام حـرف العطـف

(١) شرح شواهد الإيضاح – لابى على الفارسى – تأليف عـبد الله بن برّى. تقـديم وتحقيـق : د. عيد مصطفى درويش (القاهرة الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية ١٤٠٥ – ١٩٨٥) ص ٤٩٧.

إلى كل جملة يحدث لون من التوافق بين البناء العروضى والتركيب النحوى والمسألة ليست شعرية فحسب فهى أيضاً موجودة فى القرآن الكريم فنظام الفواصل القرآنية قد يتطلب أحياناً حذف جزء من التركيب مثل (يا عباد فاتقون)[1] والأصل (فاتقونى) وهذه المسألة بالطبع تختلف فى النثر العادى أو الفنى أو النصوص المترجمة، ولعل هذا ما جعل المنكرين[2] على القرآن إعجازه يحكمون بأن فيه شعراً والمسألة تختلف من حيث إن الشعر له مقومات وقواعد جمالية تختلف عنها فى نص دينى كالقرآن الكريم لكن ادّعاء المدعين بنى على أساس تركيب مجموعة من المكونات التركيبية معاً لتكوّن مركباً، هذا المركب الجديد يتطابق ويتوافق فى حركاته وسكناته وعدد مقاطعة المغلقة والمفتوحة طويلها وقصيرها مع البنية المقطعية أو العروضية لبحر بعينة وظلوا يتتبعون تراكيب القرآن الكريم كما فى (وإذا مرّوا بهم يتغامزون)[3] وهذه يمكن أن تعدل إلى (بهم مروا إذا يتغامزون) وهذا التركيب يتوافق مع البنية العروضية بالرغم من أنه غير صحيح نحوياً، وهذا التركيب يتوافق مع البنية المقطعية لبحر الوافر وتفعيلاته (مفاعلتن، مفاعلتن، فعلولن) ولكن الصورة الأخيرة للتركيب التى افترضناها بحيث تتوافق مع البنية المقطعية للبحر لا تؤدى المضمون الذى أراده الله عز وجل لكنها تهدم الأساس الذى بنى عليه الطاعنون طعنهم، وهو أن كل مجموعة من المكونات تتركب مع بعضها بحيث توافق بنيتها المقطعية البنية المقطعية لبحر معين وعدد تفعيلاته تصبح شعراً.

وهناك احتمالات أخرى لتشكل التركيب وسيصبح حينئذ صحيحاً نحوياً ولكنه غير متوافق مقطعياً مع بنية البحر، فمن بحر الوافر أيضاً (وهُمْ فى رَيْبهم يتردَّدُونَ)[4] فهذا التركيب يمكن أن يتحول إلى (وهم يترددون فى ريبهم) لكنه غير متوافق مع بنية البحر الوافر ويفيد مضموناً نحوياً ودلالياً من حيث الاستخدام فى المستوى العادى على حين أنه فى تركيب قرآنى آخر (وقالوا ربّنَا إنّا أطعْنا) بهذا

(١) القرآن الكريم – سورة الزمر آية ١٦.

(٢) الباقلانى – نكت الانتصار لنقل القرآن (ص ٢٧٢ – ٢٨٥ – ٢٤٩ – ٢٥٠).

(٣) القرآن الكريم – سورة المطففين آية ٣٠.

(٤) القرآن الكريم – سورة التوبة آية (٤٥).

المضمون يكون متفقاً مع بنية البحر الوافر. ويمكن أيضاً أن يتفق مع البنية نفسها إذا أعيد تشكيله على النحو التالي (أطعنا ربنا إنا وقالوا)[1] ولكنه غير صحيح نحوياً، والحقيقة أن المسألة بالنسبة للإعجاز القرآني وهو نص فريد في تراكيبه ودلالته وليست مسألة قدرة تركيبية "Structural Compitence" أو بنية مقطعية إنما هي إرادة ذات عليا لها مشيئة في إيصال المضامين والدلالات وهي أعلم بهذه المشيئة وهذه المضامين والدلالات وأعلم بالنفس البشرية وتشككها وما إذا كانت موافقة لنظام الشعر أو لغيره من أنظمة المستويات اللغوية الأخرى فما شأن الهداية والعبادة والألتزام بحدود الله بما إذا كانت صيغة هذه الهداية في أسلوب شعر أو نثر أو سجع كهّان أو مزامير.

كلا إنها حجج باطلة تصدى لها كثير من علماء العربية ممن ألّف في الإعجاز القرآني، فلو كانت المسألة مسألة شعر وتوافق مع البنية المقطعية لبحر معين، فلدينا تركيب قرآني (فمنْ شاءَ فَلْيؤمِن ومَنْ شاءَ فليكْفُر)[2] يتوافق مع البنية المقطعية لبحر الطويل، وإذا اعكسنا وضع هذا التركيب (فمن شاء فليكفر ومن شاء فليؤمن) وفي هذه الحالة يصبح التركيب صحيحاً نحوياً ودلالياً لكن بالرغم من هذا العكس التركيبي فإن التركيب ودلالته ومقامه خاضعين لإرادة الموحي وإن كانت هناك تخريجات بلاغية مما عهدناه في كتب المجاز، والإعجاز والبلاغة من حيث نسبة كل بلاغة معجزة إلى التركيب القرآني[3] فهذا ليس من عملنا لأننا نركز على نظام التراكيب وليس على فلسفة أسباب هذا النظام.

ولقد تتبع المنكرون على القرآن إعجازه آياتٍ واستخرجوا من النص ما يوافق البنية المقطعية لبحور الشعر العربي بل ومجزوءاتها لكننا لن نتعرض لها جميعاً دفعاً للإطالة ولأن الفكرة واحدة من حيث إثبات بطلان إنكار الإعجاز ونسبته إلى أسلوب الشعر. ففكرة التحليل المقطعي ومولد مشروع جديد للدكتور إبراهيم أنيس والدكتور محمد النويهي يمكن الإستفادة بها في مسألة ورود بعض تراكيب القرآن

---

(١) القرآن الكريم – سورة الاحزاب آية (٦٧).

(٢) القرآن الكريم – سورة الكهف آية (٢٩).

(٣) النص القرآني نص أوحى به الله إلى بنيه وليس من كتب البشر التي تحتاج إلى إثبات بلاغة أسلوبها، ولذا فالمقارنة غير جائزه.

على أوزان الشعر، فهناك صلة صميمة بين هذا التحليل المقطعي وبين جمل القرآن التي وردت موزونة على أوزان الشعر فنستغل فكرة إعادة ترتيب الجملة الموزونة فنجدها لا تنطبق على بحر معين، وهنا يتضح أهمية تطابق مقاطع الوزن مع مقاطع الآية، ولكن يظل هناك عيب في التحليل المقطعي وهو عدم إمكانية التوصل إلى نوع البحر الذي نظم عليه الكلام من أول سبب أو وتد.

والحقيقة أن عكس ترتيب المواد اللغوية يؤدي إلى عدم إنتظام البحر بسبب تطابق المقاطع من ناحية ومن ناحية أخرى نظرية التفاعل الصوتي بين الصوامت والصوائت في سياق البيت الواحد، فليس من شك في أن تركيب الجملة العربية أو أية جملة في أية لغة بشرية يعد سلسلة من الأصوات تمثل سياقاً صوتياً يؤثر فيه كل صوت على الآخر، فقد يُفَخَّم أحد الأصوات نتيجة لورود الحرف السابق عليه مفخماً، كما قد يُرقق هذا الحرف نتيجة لمجاورته حرفاً مرققاً وفقاً للسياق الصوتي الذي أشرنا اليه وأكبر مثال على ذلك هو ظاهرة الإعلال والإبدال التي عرض لها بالتفصيل علماء الصرف والأصوات العرب، لكن تأثيراً من هذا النوع لا يهمنا في البناء العروضي لأن العروض العربي عروض كمّي، ومن ثمّ فإن التأثير الحقيقي لتركيب الجملة العربية على البناء العروضي هو ترتيب الوحدات اللغوية في نظام خاص بحيث إذا كان البحر المنشود هو الرَجَز فإن على الشاعر أن يختار كلمات تبدأ بمتحرك، فساكن فمتحرك فساكن مرة أخرى عند أول كل تفعيله، لكنه أحياناً يتغلب على هذه الظاهرة حين تكون المادة اللغوية مبدوءة بمتحركين فساكن، فمتحركين فساكن مرة أخرى بأن يلجأ إلى ظاهرة الخبن المتاحة في النظام العروضي، وإن لم يكن ذلك متاحاً أمامه فإنه يلجأ إلى المادة اللغوية فيتصرف فيها إما بالحذف أو إعادة ترتيب المواد اللغوية ليتسنى له تحقيق هذا اللون من التوافق بين البناء العروضي والبناء اللغوي بقدرته ومهارته في إستخدام اللغة والنظام الموسيقي المتاح له، لكن ذلك غير متحقق في القرآن والدليل على ذلك أننا إذا نظرنا في الآية الكريمة «ويعلم ما جرحتم بالنهار»[1] فسنجد أنها تتسق مع البناء العروضي لبحر الوافر ولكن يمكنني أن أحقق هذا الإتساق مرة أخرى بإعادة ترتيب التركيب القرآني فيصبح «جرحتم ما ويعلم بالنهار» والتركيب على هذه الحال

(١) القرآن الكريم – سورة الأنعام آية ( ).

يتسق مع البحر الوافر أيضاً لكن حدث هناك تغيير بسيط وهو ورود التفعيلة الأولى مقبوضة نتيجة لتغيير ترتيب التركيب، لكن الأهم من ذلك والفارق الجوهرى الأساسى هو أن دلالة المعنىَ القرآنى قد إختلت وهذا لا يحدث فى الشعر، فترتيب الشاعر لمواد اللغة وفقاً لنظام مخصوص لا يغير الدلالة التى يقصد إليها، وهذا الفارق دليل شاعريته وعبقريته فى إمتلاك اللغة والسيطرة على أدوات صنعته وإلا فلا يعد شاعراً وهذا مالا ينطبق على التعبير القرآنى من ناحية وعلى الرسول الكريم محمد ﴿ﷺ﴾ من ناحية أخرى. إذن فما مفهوم التطبيق الموسوم به علم العروض؟ المقصود بالتطبيق هنا هو عملية توفيق الشاعر بين الأوزان التى وردت عليها الأعاريض العربية وبين النظام والعرف الذى أقره الاستخدام العربى وقرره النحويون واللغويون فيما يعرف بظاهرة التقعيد وذلك على مستوى القواعد النحوية والأبنية الصرفية ومستوى الأساليب، فكثيراً ما يحزق الشاعر القوانين اللغوية الشائعة فى إستخدام العرب الفصحاء وذلك للمحافظة على نظام الإيقاع الموسيقى الذى يستخدمه الشاعر وسيله لنقل إحساسه ومشاعره إلى المتلقى، فإذا نظرنا إلى قول الشاعر :

أنا البحر فى احشائه الدركامن

فهل ساءلوا الغواص عن صدفاته

فالتركيب «فى أحشائه الدركامن» يبدو كما لو كان اسمياً وذلك لتصدّر شبه الجملة له.

لكن فى الحقيقة أن الشاعر إضطر إلى ذلك لأن القصيدة من بحر الطويل. ولو لم تكمن كلمات الشاعر موزونة على هذا البحر لكان التركيب فعلياً والأصل هو «يكم الدرنى أحشائه».

وسنلاحظ أنه تمت هناك عمليتان[1] فى آن واحد، الأولى هى تحويل الفعل المضارع «يكمن» إلى أسم فاعل «كامن» والعملية الثانية هى تعديل التركيب بتقديم ما هو أولى بالتأخير والعكس، فقد تقدمت شبه الجملة «فى أحشائه» على عاملها «كامن».

ولا يقتصر تصرف الشاعر على ترتيب التركيب النحوى فحسب بل إنه كثيراً ما يمتد إلى الصيغ الصرفية فانظر إلى قول الشاعر:

(1) Gramunar, P. 6.

يتسق مع البحر الوافر أيضاً لكن حدث هناك تغيير بسيط وهو ورود التفعيلة الأولى مقبوضة نتيجة لتغيير ترتيب التركيب، لكن الأهم من ذلك والفارق الجوهرى الأساسى هو أن دلالة المعنى القرآنى قد إختلت وهذا لا يحدث فى الشعر، فترتيب الشاعر لمواد اللغة وفقاً لنظام مخصوص لا يغير الدلالة التى يقصد إليها، وهذا الفارق دليل شاعريته وعبقريته فى إمتلاك اللغة والسيطرة على أدوات صنعته وإلا فلا يعد شاعراً وهذا مالا ينطبق على التعبير القرآنى من ناحية وعلى الرسول الكريم محمد ﴿ﷺ﴾ من ناحية أخرى. إذن فما مفهوم التطبيق الموسوم به علم العروض؟ المقصود بالتطبيق هنا هو عملية توفيق الشاعر بين الأوزان التى وردت عليها الأعاريض العربية وبين النظام والعرف الذى أثره الاستخدام العربى وقرره النحويون واللغويون فيما يعرف بظاهرة التقعيد وذلك على مستوى القواعد النحوية والأبنية الصرفية ومستوى الأساليب، فكثيراً ما يحزق الشاعر القوانين اللغوية الشائعة فى إستخدام العرب الفصحاء وذلك للمحافظة على نظام الإيقاع الموسيقى الذى يستخدمه الشاعر وسيله لنقل إحساسه ومشاعره إلى المتلقى، فإذا نظرنا إلى قول الشاعر :

أنا البحر فى احشائه الدركامن

فهل ساءلوا الغواص عن صدفاته

فالتركيب «فى أحشائه الدركامن» يبدو كما لو كان اسمياً وذلك لتصدّر شبه الجملة له.

لكن فى الحقيقة أن الشاعر إضطر إلى ذلك لأن القصيدة من بحر الطويل. ولو لم تكمن كلمات الشاعر موزونة على هذا البحر لكان التركيب فعلياً والأصل هو «يكم الدرنى أحشائه».

وسنلاحظ أنه تمت هناك عمليتان[1] فى آن واحد، الأولى هى تحويل الفعل المضارع «يكمن» إلى أسم فاعل «كامن» والعملية الثانية هى تعديل التركيب بتقديم ما هو أولى بالتأخير والعكس، فقد تقدمت شبه الجملة «فى أحشائه» على عاملها«كامن».

ولا يقتصر تصرف الشاعر على ترتيب التركيب النحوى فحسب بل إنه كثيراً ما يمتد إلى الصيغ الصرفية فانظر إلى قول الشاعر:

---

(1) Gramunar, P. 6.

البيت من بحر الخفيف وجملة «تحبها» هى جملة استفهامية، لكن الاستفهام ورد فى البيت بدون أداة استفهام وقد حاول الشاعر بذلك أن يحافظ على التفعيلة الوسطى فى البيت وهى «مستفعلن» التى تقابلها الجملة «تحبها» فلو ذكر الشاعر الهمزة لاختل وزن البيت. وقول الشاعر :

طربت وما شوقا إلى البيض أطرب ولالعباً منى وذو الشيب يلعب

البيت من بحر الطويل والجملة «وذو الشيب يلعب» تقطيعها «فعولن + مفاعيلن» ولكن الجملة استفهامية وهى تحتاج إلى أداة استفهام وهذه الأداة أن ذكرت فسيختل وزن البيت، لذلك حافظ الشاعر على وزن البيت واستعاض عن أداة الاستفهام بالتنغيم أى بأثر صوتى آخر وهو التنغيم الهابط.

وقول الشاعر :

لا تهين الفقير علّك أن تركع يوماً والدهر قد رفعه

البيت من بحر الخفيف وقد حذف الشاعر حرف اللام من الحرف الناصب فى «علك أن .....» وذلك محافظة على وزن البيت واللغة تتيح مثل هذا الحذف.

وقول الشاعر :

يا برق أبرق من قريبة مستكفا لى نشاصه

البيت من مجزوء الكامل، المذيل بسبب خفيف فى نهايته والبيت فيه تركيب فعلى، الأصل أن يبدأ بفعل وفاعل ومتعلقات على النحو الآتى «أبرق نشاصه من قريبة مستكفاً لى»، فنلاحظ أن الفاعل ورد فى نهاية الجملة مضافاً إلى ضمير وهذا التعديل الذى اجراه الشاعر على تركيب البيت من أجل استقامة وزن البيت.

والحقيقة أن مفهوم التطبيق بين العروض واستخدام اللغة قد تنبة إليه علماء العربية الأوائل وبدا جلياً فى مباحثهم خصوصاً فى كتب النحاه وكتب الضرائر، فأنواع الضرائر فى كتاب سيبويه يمكن إجمالها فى أربعة أنواع هى :

١- النقص : وهى أكثر الضرائر فى الكتاب وتشمل نقص الحركة، والحرف، والكلمة.

٢- الزيــادة : وتشمل زيادة الحركة، والحرف، والكلمة.

٣- التقديم والتأخير : وتشمل تقديم حرف من حروف الكلمة وتقديم بعض الكلام على بعض.

٤- الإبدال : ويشمل إبدال الحرف من الحرف، والكلمة من الكلمة، والحكم من الحكم.

وألوان التصرف فى اللغة فى كتب الضرائر[١] تنحصر فى :

أ - الزيادة　　ب- النقص　　جـ- التأخير　　د- البدل

أ - أما الزيادة فيمكن أن تكون زيادة حركة أو زيادة حرف أو زيادة كلمة أو زيادة جملة وفى البيت التالى نجد حرفاً زائداً، ليست له وظيفة فى البيت وهو «إن»، كما فى قول الشاعر :

حلفت لها بالله حلفة فاجر　　لناموا فما إن من حديث ولا صال

والأصل : «فما من حديث».

ب- أما النقض فمنحصر فى نقص حركة، ونقص حرف، ونقص كلمة، ومنها قصر الممدود، والنحويون مجمعون على جوازه، لما فيه من رد الاسم إلى أصله بحذف الزائد منه ومثله :

وما كنت أدرى قبل عزة ما البكا　　ولاموجعات القلب حتى تولت

والاسم الممدود «البكاء» فقصيره وأصبح «البكا».

جـ- التقديم والتأخير وتنحصر فى حركة أو حرف وهو قليل فى الاستخدام اللغوى والشائع هو تقديم وحدات الكلام وتأخيرها مع احتفاظها برتبتها، ومنه المضاف والمضاف إليه بالظرف والمجرور نحو قول ذى الرمّة :

كأن أصوات من إيغالهن بنا　　أواخر الميس أصوات الفراريج

يريد «كان أصوات أواخر الميس من إيغالهن بنا»، فقدم المجرور وفصل به بين المضاف والمضاف إليه، وقول أبى حية :

(١) انظر ابن عصفور - الضرائر.

كما خط الكتاب بكف يوماً يهودى يقارب أو يزيل

يريـد : بكف يهـودى يوماً فقدم الظرف وفصل به بين المضاف والمضاف إليه.

د- والبدل منحصر في : إبدال حركة من حركة، وحرف من حرف، وكلمة من كلمة، وحكم من الحكم.

وسنقتصر على إبدال حرف من حرف وذلك من حروف المعانى ومنها حروف الجر التى يشيع أن يحل كثير منها محل الآخر فى الاستخدام اللغوى واقر ذلك النحاة واللغويون وسمح به نظام اللغة مثل قول الشاعر :

اذا رضيت علّى بنوقشير لعمر الله اعجبنى رضاها

فقد استخدم الشاعر «علىّ» بدلاً من عنّى» والفرق واضح بين كل منهما فالأولى وتد مجموع والثانية سبب خفيف وقد يؤدى استخدام الثانية إلى أنكسار وزن البيت بل بالفعل سينكسر وزن البيت.

وقد أدرك من العروضيين، الخطيب التبريزى[1] العلاقة الوثيقة بين العروض ومواد اللغة المستخدمة فبعد أن عرض للدوائر العروضية والوحدات الأساسية لعلم العروض وبحور الشعر والقوافى وعيوبها عقد قسماً خاصاً هو القسم الرابع يتعلق بالعلاقة بين مواد اللغة والنظم الذى يبغيه الشاعر وأسماه «ما تجب معرفته من صنعه الشعر» قال فيه: «ومما يحتاج إليه، وتجب معرفته من صنعة الشعر، ما أذكره لك. وهو : التطبيق، والتجنيس، والاستعاره، والمقابلة، والارداف، والموازنة، والمساواة، والإشارة، والمبالغة، والغلو، والإيغال، والتسهيم، وردُّ الكلام على صدره،وصحّة التقسيم والمماثلة، والتكميل، والترصيع، والتكافؤ، والسلب والإيجاب والكناية والتعريض، والعكس والتبديل، والالتفات، والاستدراك والرجوع، والتذييل والاستطراد، والتكرار، والاستثناء، والتصحيف، وبراعة الأستهلال، وبراعة التخلُّص، والترديد، والتتميم، وجمع المؤتلفة، والمختلفة، والتبيين، والمذهب الكلامى والتفويف، والتفريغ، والتسميط، والتضمين، والقَسَم، والإعنات، «تجاهل

(١) «الوافى فى العروض والقوافى» - الخطيب التبريزى، الطبعة الثالثة، ١٩٧٩م، ١٣٩٩ هـ، دار الفكر، ص ٢٥٥ وما يليها.

العارف»، والهزل الذى يُراد به الجدّ، والزيادة التى يتمّ بها المعنى، والمشاكلة، والتبينه والموارِدة، والموارَبة».

والحقيقة أن ما ذكره التبريزى يتعلق بصنعه الشعر ذاتها وبوسائل إجادتها وفق معايير ومقاييس نقدية ارتآها معاصروه ومن سبقة وأغلبها يتعلق بالمعانى والصياغة الشعرية بالرغم من ارتكازها على مواد اللغة، لكن ما أراه مطابقاً لمسألة توافق البنيتين العروضية واللغوية هو ما أورده فى مواضع مختلفة من هذا القسم منها : الموازنة[1] : أن تكون الألفاظ متعادلة الأوزان، متوالية الأجزاء كقوله[2] :

* تسلِيم الشَظَى، عَبِل الشَوَى، شَبِح النسَا : له حَجَبَاتٌ، مُشرِفاتٌ على الغالِ

وقول أبى دؤاد[3] :

* بَعيدُ مَدَى الطَّرف، خاظى البضيع : قَمرُ المطا، سَمهرىُ العَصَبْ. ومنها : التسهيم[4] : كقولِ البحترى[5] :

* فإذا حاربُوا أذَلُّوا عَزيز

يقتضى أن يكون تمامه : وإذا سالَمُوا أعزُّوا ذَليلا.

وكقوله[6] :

* فليس الذّى حلّلته بمُحَلَّلٍ :

يقتضى أن يكون تمامه : وليسَ الذّى حرّمْته بحَرامِ.

ومنها : صحة التقسيم[7] كقول طُريح :

* إن حاربوا وضعوا، أو سالموا رفَعوا أو عاقدوا ضَمِنوا، أو حَدّثُوا صَدَقوا.

---

(١) أنظر : «الوافى فى العروض والقوافى» للتبريزى. ص ٢٦٥ وما يليها.

(٢) لا مرئ القيس فى وصف فرس. ديوانه ص ٣٦.

(٣) ديوانه ص ٢٩١.

(٤) «الوافى فى العروض والقوافى» للتبريزى. ص ٢٧١.

(٥) ديوانة ص ١٧٦٩.

(٦) ديوانه ص ٢٠٠١.

(٧) «الوافى» للتبريزى ص ٢٧٣.

ومنها : الترصيع[1] : توخي تسجيع مقاطع الأجزاء، وتصييرها متقاسمة النظم متعادلة الوزن، حتى يشبه ذلك الحلي في ترصيع جوهره، كقول امرئ القيس :

* الماءُ مُنْهَمِرٌ ، والشدُّ مُنْحَدِرٌ والقُصْبُ مُضطمِرٌ ، والمَتْنُ ملحُوبُ.

وكقول الخنساء :

* حامي الحقيقة، مَحمودُ الخليقة، مهديُّ الطريقة، نَفّاعٌ ، وضَرّارُ

* جوابُ قاصية، جَزّارُ ناصيةٍ عقادُ ألوية ، للخيل جَرّارُ. ومنها : التضمين[2] : أن يأتي البيت لا يتمُّ معناه إلا بالذى بعده، ومن التضمين قول أبي هفان :

* بل لو رأيت العاشقين ببابه من تبين مدعُوٍّ به، ومُطفَّلِ

* لَذَكَرْتَ بيتاً، قالَهُ حَسّانُ في أولاد جَفْنَةَ، في الزَّمانِ الأوَّلِ

يُغْشَونَ حتى ماتَهِرُّ كلابُهم لا يَسألونَ عن السَّوادِ، المُقْبِلِ

والحقيقة أن المسألة تتعلق بطول التركيب النحوي فإذا ما تأملنا بيتي كُثَير عزة :

وإني – وتهيامي بعزة بعدما تخليت من حبل الهوى وتخلت

لك المرتجي ظل الغمامة كلما تبوء منها بالمقيل اضمحلت

فالتركيب « وتهيامي بعزة بعدما تخليت من حبل الهوى وتخلت» يُعد اعتراضياً في عرف النحويين وقد فصل بين معمولي (إنَّ) وسنعرض في المبحث عرضاً مفصلاً لهذه الظواهر في التراث.

---

(١) «الوافي» للتبريزى ص ٢٧٦.

(٢) «الوافي في العروض والقوافي» للتبريزى. ص ٢٩٢ وما يليها.

الفصل الثالث

البناء العروضي ضابطاً للتقعيد والإستعمال



الفصل الثالث

البناء العَروضي ضابطاً للتقعيد والإستعمال

١ - الحقيقة أن علماء الضرائر قاموا برصد أبيات الشعر التي تتسم بخروج عن المألوف في الاستخدام اللغوي العربي لكنهم في الحقيقة لم يعرفوا مصطلح العروض التطبيقي كما أنهم جمعوا هذه الشواهد وألفوا هذه الكتب لمجرد تبرير الخروج عن المألوف من وجهة نظر عروضية بحتة كما أنهم برروا جميع الشواهد بأنها ضرائر شعرية ولم ينتبهوا إلى مسألة الظواهر المشتركة بين اللغة العربية واللغات السامية مثل دخول أداة التعريف على الفعل المضارع كقول الفرزدق :

* وإذا أخذتُ بقصعائك لم تجد أحداً يعينك غير اليتقصع

والشاهد فيه دخول «آل» التعريف على الفعل المضارع (اليتقصع) والتعريف من خصائص الأسماء في عرف النحاه والاستخدام العربي، وإذا كان تصورهم يفوق هذا فإن بحثنا يشير إلى هذا الاهتمام ويلفت النظر إلى أن هناك جانباً تطبيقياً في البحث العروضي وهو كشف التصرف في الاستخدام اللغوي من خلال معرفة الوزن، حيث ركزت كثير من كتب العروض المحدثة على أسماء البحور وصورها المختلفة وبعض الشواهد المطابقة للبحر المدروس إلى جانب جمعهم للمصطلحات العروضية والقفوية فالحقيقة أن الأفعال المعتلة في العبرية تصبح كما هي عند صياغة اسم الفاعل منها وهذا نفسه هو ما حدث في المثال العربي وتلك علاقة سامية قديمة لم يتنبه لها العرب، ولقد أدرك العرب أن اسم الفاعل يعمل عمل الفعل المضارع وأولوا كثيراً من الجمل بهذا المفهوم، وكان الهدف من ذلك هو ما يشغلهم من نظرية الإعمال النحوي. وإذاً فإن ما يعوزهم هو مسألة الربط بين الظواهر المختلفة وهو المسلك الوحيد لصنع النظرية العامة.

فتركز تعريفات القدماء والمحدثين لعلم العروض على الجانب الموسيقي الإيقاعي المتعلق بسلامة البيت الشعري من الجانب النظمي، فيقول الجوهري: «العروض ميزان الشعر وهي ترجمة عن ذوق الطباع السليمة»[(١)]. ويعرفه الجاحظ

(١) مؤيد الدين إسماعيل بن الحسين بن علي الطغرائي، الغيث المسجم في شرح لامية العجم، طبعة ١٢٩٠ هـ - ص ٤٤.

بقوله «العروض ميزان الشعر ومعياره وبه يعرف الصحيح من السقيم والمعتل من السليم وعليه مدار القريض من الشعر وبه يسلم من الأود والكسر»[1]، أما «ابن فارس» فيقول: «ثم للعرب العروض التى هى ميزان الشعر وبها يعرف صحيحه من سقيمه»[2] وهو ما ذكره أيضاً الخطيب التبريزى[3] ويضيف «الصاحب بن عباد» على ذلك «كما أن النحو معيار الكلام به يعرف معربه من ملحونه»[4] أما ضياء الدين فضل الله الحسنى فيجعله صناعة نظرية إذ يقول «إن العروض صناعة نظرية ينظر بها صاحبها فى الأوزان القولية ليعرف الشعر به منها وفى الشعر به ليعرف المطبوع من المتكلف والأصل من الفرع والأصيل من الدخيل والتام من الناقص مع الاحتواء على العلل فى ذلك والأسباب»[5]. ثم يلحق ذلك بتوضيح الغاية منه بقوله: «والغاية منها هى التمكن من التأليف اللفظى للشعر أولاً والدُّربة الحاصلة فيه بالوقوف على شرائطه ولواحقه ثانياً»[6]. ويذهب الطغرائى إلى أن «العروض آلة قانونية تعصم مراعاتها الإنسان عن أن يضل فى وزن شعر العرب»[7]. ويعرفه «الدمامينى» بقوله «إن العروض صناعة تقيم لبضاعة الشعر فى سوق المحاسن وزناً، وتجعل تعاطيه بالقسطاس المستقيم سهلاً»[8].

وإذا كان التحليل العروضى يعطى فى النهاية مقياساً لصحة وسلامة البيت من ناحية الوزن فإن التحليل العروضى أيضاً له قيمة «كبرى من الناحية اللغوية والنحوية، فبحساب الوحدات المكونة للبيت يمكن معرفة نوع النقص أو الزيادة ليس من

---

(١) المرجع السابق – ص ٤٤.

(٢) أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا «الصاحبى فى فقه اللغة» ص ٤٣. الجزء الأول المؤيد ١٩١٠.

(٣) الوافى للتبريزى – ص ٤٣.

(٤) عبد الحميد الراضى «شرح تحفة الخليل فى العروض والقافية» ص ٨ طبعة ١٩٦٨ بغداد.

(٥) ضياء الدين فضل الله بن على الحسنى «الإبداع فى العروض» ص٨.

(٦) المرجع السابق.

(٧) الطغرائى: «الغيث المسجم» ص ٤٤.

(٨) بدر الدين محمد بن أبى بكر الدمامينى «العيون الفاخرة الغامزة على خبايا الرامزة» ص ٢ – الطبعة الأولى ١٣٢٣هـ.

حيث الوحدات العروضية وإنما الوحدات اللغوية من أدوات وحروف وتنوين وعدم تنوين مما عُرف فيما بعد بالضرائر والرُخَص والجوازات والخصائص التركيبية عموماً من حذفٍ وزيادة، وعلماءَ العروض والقافية في تسجيلهم لبعض عيوب الشعر، اهتموا بتسجيل العيوب الصوتية الناشئةعن اختلاف الحركات أو الحروف في القافية وهو كما يبدو اهتمام صوتي موسيقي، فقد سجلوا عن الشعراء أنهم أجمعوا:

* ألا قد أرى إن لم تكن أم مالك   بملك يدى إنَّ البـقـاء قليل
* رأى من رفيقيه جفاءً وبيعةً   إذا قـام يبـتـاع القـلاص ذمـيم
* فقال لخلية ارحلا الرحل إننى   بمهلكة والعـاقـبـات تدور
* فبيناه يشرى رحلة قال قائل   لمن جمل رخو الملاط نجيب[1]

والحقيقة إن التحليلات العروضية تفيد في حساب الوحدات المكملة للبيت، فالبيت من بحر الطويل والتفعيلات الأولى منه (فعولن + مفاعيلن) وهذه الوحدات العروضية تطابق المركب اللغوي (فبيناه يشرى رح) والحقيقة أن الوحدات العروضية اكتملت ولم تكتمل المواد اللغوية على الصورة المألوفة فقد ورد الضمير المنفصل (هو) على هيئة (ه) وبعض المختصين في اللغات السامية يفسرون ذلك بأنه تأثر بالسريانية أو العبرية[2] والحقيقة أن الوحدات العروضية هي التي سمحت بهذا الاستخدام، لان هناك ألواناً عديدة يحدث بها نقص في المادة اللغوية عند تركيبها مع الوحدات اللغوية الأخرى في النظم وتتوفر آنئذ الوحدات العروضية اللازمة لبناء البيت ولاتوجد هذه الظاهرة في اللغات السامية كالترخيم وقد تتوافق بعض الظواهر بمحض الصدفة بين اللغة العربية واللغات السامية مثل حذف أداة النداء لكنها تحذف في العربية في الشعر بسبب النظم ووحداته المحسوبة في كل بحر.

(١) كتاب القوافي للأخفش ص ٤٦ - الأخفش أبو الحسن سعيد بن مسعدة (ت ٢١٥هـ) كتاب القوافي في تحقيق «عزة حسن» مطبعة مديرية إحياء التراث - دمشق ١٩٧٠م «وقوافي التنوخي» ١٧١٠.

(٢) كما قد تكون أثراً ما ورثته العربية عن السامية الأم واحتفظت به فاستغله الشاعر لعدم كسر البناء.

وانحصرت نظرة القدماء لتصرف الشعراء في اللغة، نحوها وصرفها في مسألة القبح والإستحسان من حيث الموافقة أو المخالفة للقواعد العربية، وثمة نص آخر «لابن جني» يكشف فيه أن الشاعر الذى يرتكب الضرورة ليس ضعيف اللغة أو عاجزاً عن الإتيان بما ليس ضرورة، بل هو شاعر قوى الطبع واثق بما يقول، وقد دفعه إلى ذلك إدلالة بقوته واعتقاده أن ما ارتكبه مقبول لدى أبناء لغته، وليس ملتبساً عليهم، ويشبهه» «ابن جني» بالفارس الشجاع الذى يركب جواده بلالجام، ويقدم على الحرب من غير أن يدرع ، ثقةً بنفسه وبياناً لقوته «فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها، وانخراق الأصول بها، فاعلم أن ذلك على ما جشمه منه، وإن دل من وجه على جوره وتعسفه فإنه من وجه آخر مؤذن بصيالة، وتخطمه، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته، ولاقصوره عن اختيار الوجه الناطق بفصاحته، بل مثله في ذلك عندى مثل مجرى الجموح بلالجام، ووارد الحرب الضروس حاسراً من غير احتشام، فهو وإن كان ملوماً في عنقه وتهالكه، فإنه مشهود له بشجاعته وفيض منته. ألا تراه لايجهل أن لو تكفر في سلاحه، أو أعصم بلجام جواده لكان أقرب إلى النجاء وأبعد عن الملحاه.

لكنه جشم ماجشمه على علمه بما يعقب اقتحام مثله، إدلالاً بقوة طبعة، ودلالة على شهامة نفسه. فكأنه لأنسة بعلم غرضه، وسفور مراده لم يرتكب صعباً، ولاجشم إلا أمماً، وافق بذلك قابلاً له، أوصاف غير أنس به، إلا إنه هو قد استرسل واثقاً، وبنى الأمر على أن ليس ملتبساً»[1].

إن هذه الفقرة الرائعة في فكر «ابن جني» كانت في حاجة فحسب إلى بعض التطبيقات التي تكشف لنا كيف يكون ارتكاب الضرورة دلالة قوة وفيض منة. وإذا كان كثير من النحويين قد نظروا لهذه المخالفات على أنها مآزق يضطر اليها الشاعر، فإن «ابن جني» رأى لها وجهاً آخر يكون معه الشاعر بعيداً عن أن يرمى بضعف اللغة أو يتهم بالقصور عن اختيار الوجه الناطق بالفصاحة، غير أن «ابن جني» مع هذا الدفاع المعجب يقول عن الضرورة إنها قبيحة تنحزق بها الاصول، وكانت هذه

(١) الخصائص ٢ / ٣٤٢، ٣٩٣. انظر الباب الذى عقده «ابن جني» بعنوان «باب في شجاعة العربية» ٢ / ٣٦٠ – ٤١١ في الخصائص، وأورد فيه نماذج مختلفة لهذه الشجاعة» ومن بينها أمثلة يعدها النحويون من ضرورة الشعر.

النظرة الأخيرة شائعة لدى النحويين جميعاً، ونجدهم قد عدوا ما جاء فى الشعر موافقاً لبعض اللهجات العربية ضرورة، وما جاء موافقاً لبعض القراءات القرآنية كذلك، فكيف إذا جاء الشاعر بمبتكر قياسى أو غير قياسى ، أو جاء بصوغ قياسى خاطئ مثلاً.

وبإزاء مسألة الاستهجان والاستقباح يمزج العروضيون فى رصدهم لعيوب القافية بين جانبين هما: الجانب اللغوى التركيبى الذى يتعلق بوظيفة المكون التركيبى الذى يحمل العلامة الإعرابية فى آخر البيت، والجانب الآخر هو الجانب الموسيقى الإيقاعى الذى يدرجون تحته أغلب عيوب القافية، فمن عيوب القافية التى تجمع بين الجانبين التركيبى والإيقاعى:

الإقواء وهو اختلاف الإعراب أو اختلاف المجرى لحركة الروى المطلق بالضم والكسر مثل قول النابغة الذبيانى (الطويل):

* أمِنْ آل ميـة رائحٌ أو مـغـتـدى   عـجـلان ذازادٍ وغـيـر مـزود
* زعم البـوارحُ أن رحلتنا غـداً   وبذاك خبـرنا الغـراب الأسـودُ
* سقط النصيف ولم ترد إسقاطه   فـتناولتـه واتقـتنا باليـد.
* بمخضبٍ رخصٍ كـأن بنانه   عنمٌ يكاد من اللطافـةِ يعـقـدُ

ولايكادون يأتون اقواء بالنصب فإذا وجد هذا فالأجود تسكينه.

وعبر سيبويه عمّا يحدث فى الشعر من هذه المخالفات بأنه «مايحتمل الشعر» وهى عبارة تعنى فيما تعنيه أن ما يكون فى الشعر مما يعده النحاة مخالفاً للقواعد إنما هو مما يكون مقبولاً فى هذا المستوى اللغوى دون غيره . وقد كان سيبويه ينظر لهذه المخالفات على أنها قد ارتكبها الشاعر لغاية معينة، وليست من باب إضطرار العجز، إذ يقول : «وليس شئ يضطرون إليه إلاوهم يحاولون به وجهاً»[1].

ومن التطبيقات العروضية ما سجله النحويون وكتب الضرائر عن مجاوزات الشعراء للمألوف فى الاستخدام العربى ومن ذلك التخلى عن همزة القطع التى اعتاد ناطقو العربية اثباتها، إذ وصلت همزة القطع فى الاسم وفى الفعل، ومن أمثلة ذلك فى الفعل قول الراجز :

(١) الكتاب لسيبويه الجزء الأول ص ٣٢.

* إن لم أقاتل فاليسونى برقعا
* وفتحات في اليدين أربعا
يريد:فألبسونى[1].

ومن هذه الاستخدامات الخاصة التى يتمسك فيها الشاعر بانتظام التفعيلات حركات وسكنات اثبات حرف العلة فى الفعل المضارع بالرغم من جزمه، وقد التمس لها النحو يون كثيراً من أوجه التأويل بقول السيرافى:

* ألم يأتيك والأنباء تنمى بمالاقت لبون بنى زياد

والوجه فيه ألم يأتك، فسقط للجزم الياء، لأنها ساكنة فى الرفع غير أن الشاعر إذا اضطر جازله أن يقول : «يأتيك» فى حال الجزم، فالبيت من بحر الوافر وأولى تفعيلاته هى (مفاعلتن) المحركة اللام وحدث لها قبض لذا وجب أن تقابلها المادة اللغوية (ألم يأتى) وعلى هذا فسيحدث نوع من الخلل إذا ما تم حذف حرف العلة وهو ليس حرفاً عادياً يستغرق زمناً بسيطاً كالصوامت بل إنه صائت طويل يستغرق مدىً زمنياً أطول نسبياً من المدى الزمنى المستغرق فى نطق الصوامت.

ومن هذا النحو قول عد يغوث بن وقاص الحارثى:

* وتضحك منى شيخة عبشمية كأن لم ترى قبلى أسيراً يمانيا[2].

والبيت من بحر الطويل وتفعيلاته (فعولن + مفاعيلن) مكرره أربع مرات وفى الشطر الثانى من البيت تكون المادة اللغوية المقابلة لهذه التفعيلات (كأن لم + ترى مثلى) وحذف الصائت الطويل فى نهاية الفعل (ترى) سيحدث خللاً موسيقياً إذا ما تمّ أضف ذلك إلى أن التفعيلة ستتحول إلى (مفعولن). وقد صدرّ سيبويه البيت الأول من هذين البيتين بقوله : «كما أنشدنا من نثق بعربيته» وعلق عليه قائلاً : «فجعله حين اضطر مجزوماً من الأصل»[3]. أى جعل جزمه بحذف الحركة لابحذف الحرف.

---

(١) «ضرائر الشعر» لابن عصفور – ص ١٠٠ – تحقيق : السيد إبراهيم محمد (دار الأندلس ١٩٨٠م).

(٢) «ضرورة الشعر» للسيرافى – ص ١٦٢ دار النهضة العربية بيروت ١٩٨٥م).

(٣) سيبوبة ٣ / ٣١٦ – ٣١٧ تحقيق عبد السلام. هارون (دار القلم – القاهرة – ١٩٦٦م).

ومن ذلك اختزال الحركة القصيرة المصاحبة للصامت فى نهاية (مع) يقول سيبويه: «وسألت الخليل عن معكم ومع، لأى شئ نصبتها؟ فقال : لأنها استعملت غير مضافة اسماً كجميع، ووقعت نكرة، وذلك قولك : جاءا معاً، وذهبا معا. وقد ذهب معه، ومن معه، صارت ظرفا، فجعلوها بمنزلة: أمام وقدام. فجعلها كهل حين اضطر وهو الراعي، قال الشاعر

* وريشى منكم وهواى مْعكم وإن كانت زيارتكم لماما[1].

البيت من بحر الوافر وآخر تفعيلات الشطر الأول (فعولن) ولكى تتم هذه التفعيلة فلابد أن تنضم الياء بحركتها فى (هواى) إلى (معكم) بتسكين العين والحقيقة أن هذه الظواهر تعد مهارات عروضية لغوية أكثر منها استخدامات عامة فى اللغة فلقد حرك الشاعر الميم فى نهاية (منكم) فى الشطر الأول من البيت نفسه ومطل هذه الحركة ليصنع من الضمير (كم) وتداً مجموعاً هو بداية التفعيلة الثانية من البيت (مفا) إذ يمكن أن تحلل (منكم) إما إلى سببين خفيفين فى حالة سكون الميم أو سبب ووتد عند تحريك الميم وحيث أن المادة اللغوية واحدة فإنه يمكن للشاعر استخدامها وفقا للبحر الذى ينظم عليه. وبالمثل يمكن تحويل (معكم) إما إلى سببين خفيفين بتسكين الصامتين الأوسط والأخير أو إلى سبب ووتد بتسكين العين ومطل حركة الميم أو إلى فاصلة بتحريك العين وذلك اما فى بحر الكامل أو الوافر ووفقاً للمواد اللغوية الأخرى التى يمكن أن تسبقها أو تليها وفقاً للتركيب اللغوى المنظوم، والحقيقة أن علماء العربية يفسرون مثل هذه الظواهر وفقاً لميدان اهتمامهم فالنحاة يفسرون ذلك وفقاً للوظائف النحوية التى عنّوا أنفسهم بتفسيرها ويقول ابن يعيش : «وأما (مع) فهو ظرف من ظروف الأمكنة ومعناه المصاحبة والذى يدل على أنه اسم أنه إذا أفرد، نوّن فيقال : «جاءوا معاً وأقبلا معا ، وربما أدخلو عليه حرف الجر، قالوا: جئت من معه أى من عنده، ولو كانت أداة لكانت ساكنة الآخر على حد هلْ وقدْ وبلْ إذ لاعلة توجب الفتح، وربما ذهب بها مذهب الحرف فسكن آخرها قال الشاعر:

* فريشى منكم وهواى معكم وإن كانت زيارتكم لماماً.

لما اعتقد فيها الحرفية سكّنها، والقياس فيها أن تكون مبنية لفرط إبهامها كـ

---

(١) سيبويه ٣ / ٢٨٦.

«لدن وحيث» وإنما أُعربت ونُصبت على الطريقة لأنهم تصرفوا فيها على حد تصرفهم فى «عند» فيقولون: «معى مال» : أى هو فى ملكى وإن كان غائباً كما يقال : «عندى مال»[1]. ومن ذلك اختزال الحركة من نهاية حروف الاستفهام توافقا مع الوزن الذى ورد فيه الاستخدام، يقول ابن هشام «ويجب حذف الف ما الاستفهامية اذا جرت وابقاء الفتحة دليلاً عليها نحو ميم، وإلام، وعلام، وبم وقال

فتلك ولاة السوء قد طال مكثهم   فحتّام حتّام العناء المطوّل[2].

والبيت لايحوى شاهداً على الظاهرة العروضية فهو من بحر الطويل وقد استوفت المكونات التركيبية الوحدات الزمنية للبيت كاملة فتفعيلات البحر هى (فعولن + مفاعيلن) مكررة أربع مرات، وقد شغلت هذه الوحدات المادة اللغوية (فحتّامَ حتّامَ ال).

وقد دلت الحركة أعلى نهاية الميم على نوع الحذف ، فلأصل (حتى متى أو حتى ماذا) وربما تبعت الفتحة الألف فى الحذف وهو مخصوص بالشعر كقوله:

يا أبا الأسود لم خلّفتنى   لهموم طارقات وذكر[3]

فالبيت من بحر الرمل وتفعيلاته (فاعلاتن) ولهذا فلا بد من تسكين حرف الاستفهام (لمَ) ليتحد الحرفان الأخيران المتحركان من كلمة «الأسود» مع حرف الاستفهام الذى يجب تسكينه ليصنعا معاً فاصلة صغرى.

ومن تطبيقات العروض فى المسائل اللغوية، الوقف على المنون المنصوب بالسكون بدون قلب التنوين ألفاً. يقول ابن مالك : «وفى الوقف على المنون ثلاث لغات احداهما: لغة ربيعة وهى ان يوقف عليه بحذف التنوين وسكون الاخر مطلقاً كقولك (هذا زيد) و(مررت بزيد) ومن شواهد هذه اللغة قول الشاعر:[4]

ألاحبذا غنم حسن حديثها   لقد تركت قلبى بها هائماً دنف

---

(١) شرح المفصل لابن يعيش : ٢ / ١٢٨ (إدارة الطباعة المنيرية)

(٢) مغنى اللبيب عن كتب الاعاريب لابن هشام ٢ / ٢ : ٤ (دار احياء الكتب العربية – القاهرة).

(٣) المرجع السابق ٢ / ٤٠٣.

(٤) شرح الكافية الشافيةلابن مالك ٤ / ١٩٨٠ تحقيق : د. عبد المنعم أحمد هريدى (دار المأمون للتراث ١٩٨٢م).

والحقيقة إن البيت من بحر الطويل ويمكن لضربه أن يرد على هيئة (مفاعيلن أو مفاعلن) فإذا لم يوقف على آخر الاسم المنون المنصوب (دنفْ) بالسكون لصارت التفعيلة (مفاعيلن) وتقابلها المادة اللغوية (ثما دنفا)، لكن الصورة التي ورد عليها البيت من مقتضيات القافية التي رويّها الفاء الساكنة ويقول ابن يعيش عن الوقف على المنون المنصوب بابدال التنوين الفاً «هذا مذهب أكثر العرب إلا ما حكاه الأخفش عن قوم إنهم يقولون (رأيت زيد)

بلا الف وانشدوا:

قد جعل العَين على الدفِ إبرْ

وقال الاعشى :

وآخذ من كل حي عُصُمْ

ولم يقل عُصما وذلك قليل في الكلام [1].

فنصف البيتْ الأول الوارد في الرواية من بحر الرجز وقد طابق الشاعر فيه بين اللغة وقوانين العروض بحذف الرابع الساكن من التفعيلات الثلاث (مستعلن)، اما مطابقة البيت لسائر روى القصيدة فقد عولج بالوقف على نهاية المكوّن المنصوب (ابر) ومثله مصراع الأعشى. ويقول الأشموني:

«واعلم أن في الوقف على المنون ثلاث لغات : الأولى – وهي الفصحى – أن يوقف عليه بابدال تنوينه الفا إن كان بعد فتحة وبحذفه إن كان بعد ضمة أو كسرة ... والثانية : ان يوقف عليه بحذف التنوين وسكون الاخر مطلقاً ونسبها المصنف الى ربيعة[2] وعلق الصبان على الأشموني قائلا: قال ابن عقيل والظاهر ان هذا غير لازم في لغة ربيعة ففي اشعارهم كثر الوقف على المنصوب المنون بالألف وكأن الذى اختصوا به جواز الابدال[3].

وهذه الظاهرة لهجة عربية قديمة تنسب الى ربيعة، فهي لم تكن من خصائص اللغة المشتركة ولم يستشهد لها النحويون إلا من الشعر، ولذلك عدها

---

(١) شرح المفصل لابن يعيش ٩ / ٧٠ (ادارة الطباعة المنيرية)

(٢) الاشموني ٤ / ٢٠٤.

(٣) حاشية الصبان على شرح الاشموني – محمد على الصبان (دار احياء الكتب العربية).

بعض النحويين من ضرورة الشعر، إذ لجوء الشاعر الى ماليس من لهجته ولجوءه إلى استعمال لغوي خاص يخالف العرف العام لكن يعد من الضرورة عند القدماء، وقد توسع في هذا الاستعمال الشعراء في العصور التالية.

والحقيقة إنه ليس هناك تأثير لهذه الظاهرة اللغوية على الوزن، لكنها تتركز دائماً في موضع القافية ولهذا فلا تتعلق ضرائر القافية بالجانب الموسيقي فحسب بل إن لها علاقة بالمسائل اللغوية كما رأينا إن لها علاقة وثيقة بترتيب تركيب البيت وقد ورد في العربية تقدير الفتحة على الفعل المضارع الناقص (الواوي واليائي) المنصوب. وقد استحسن بعض النحاة القدماء حذف الفتحة من الفعل الناقص، ولم يستحسنوا ذلك في الفعل الصحيح الآخر. يقول ابن عصفور: «وحذفها من آخر الفعل المعتل أحسن نحو قوله:

ان شئت ان تلْهُو ببعض حديثها دَفَعْنَ وانزلن القطيَن المولَّدا

وقول الآخر:

فما سَوَّدتني عامرٌ عن وراثةٍ أبَى الله أنْ أسمُو بأمٍّ ولا أبِ

وقول الآخر:

وأنْ يَعْرَيْنَ إن كُسِي العوارِي فتَنْبو العينُ عَنْ كرمٍ عِجافِ[1]

الاترى انه قد حذف الفتحة من اخر (تلهو) و(اسمو) و(تنبو) تخفيفاً واجراء للنصب مجرى الرفع، والحقيقة أن تحقق هذه الظاهرة في نسبة من أبيات الشعر العربي لايعد طلباً للتخفيف، فهناك وزن والبيتان الأولان من الطويل والثالث من الوافر وحذف مثل هذه الحركة سينشئ مقطعاً جديداً يحول بين الشاعر وتحقيق الوزن، فلو أن هذه الظاهرة وردت في فقرات نثرية أو عند مواضع القافية لعدة تخفيفاً وطلباً لاسترواح النفَس وتقليلاً للجهد العضلي للجهاز الصوتي عند الإنشاء لكن المسألة هي توافق المادة اللغوية مع البناء العروضي.

حددت كتب النحو والصرف مواضع ألف الوصل وهمزة القطع، لكن الشعراء خالفوا هذا العرف الشائع باثبات القطع في موضع الوصل لبدء التفعيلة العروضية وما يقابلها من مادة لغوية بمتحرك، وأكثر ما يكون أول النصف الثاني من البيت .

(١) ضرائر الشعر لابن عصفور ٩٠ : ٩١.

قال حسان:

لتسمعن وشكيا في دياركم　　اللهِ أكبر باثارات عثماناً

فقطع الألف (بعض القدماء يسمى الهمزة ألفاً) في قوله الله، والبيت من بحر البسيط، وهذا يستوجب تحريك الألف لتكون بداية لسبب خفيف (مستفعلن)

وقال آخر:

ولايبادر في الشتاء وليدنا　　القدر تنزلها بغير جعالِ[1]

والبيت من بحر الكامل، وقد قطع الشاعر الف الوصل في (القدر) ليوفق المادة اللغوية مع البناء العروضي.

ومن ذلك قول الاخر:

لانسب اليوم ولا خلة　　اتسع الخرق على الراقع

والبيت من بحر السريع الذى قطع الشاعر الف (اتسع) من أجله فيقول السيرافي: (وإنما يكثر هذا في النصف الاخير لانهم كثيراً ما يسكتون على النصف الأول فيصير كأنه مبتدأ)[2]. ويقول ابن عصفور: (واكثر ما يكون ذلك في أول النصف الثانى من البيت لتقدير الوقف على الأنصاف التى هى الصدور)[3] على أن ذلك قد وقع في الحشو أيضاً، ومن ذلك قول ابن الخطيم:

اذا جاوز الاثنين سر فإنه　　بنشروا فشاء الحديث قمين

والبيت من بحر الطويل وقد انضم النصف الاخير (جاوز) الى كلمة (الاثنين) لتصنعا معاً (زا الاثنين) ووزنها (مفاعيلن) ولذا وجب ان يثبت الهمز في كلمة (اثنين) برغم من أن أولها الف وصل، ومجئ هذه الكلمة في حشو البيت يدل على أن المسألة تتعلق بتطابق المادة اللغوية مع البناء العروضى وليست بالضرورة توصلاً للنطق بالساكن في أول المصراع الثانى من البيت او البيت نفسه وحسب ورود مثيل لهذا الاستخدام في قول جميل.

(١) شرح السيرافي حـ ١ ص ٢١٢.

(٢) المرجع السابق حـ١ ص ٢١٣.

(٣) ضرائر الشعر لابن عصفور ص ٥٣.

ألا لا أرى اثنين احسن شيمة   على حدثان الدهر مني ومن جُملِ

وقد حاول بعض النحاه القدماء ان يفسر قطع الهمزة فى أدارة التعريف، لكنه ليس تفسيراً يتعلق بورود الظاهرة فى النص بطبيعة الحال، بل هو تفسير يتعلق بتفسير اكبر لظاهرة الضرورة من وجهة نظرهم الى الاصول التى يواجهها الشعراء، يقول السيرافى:

(وكان بعض النحويين يزعم ان الألف واللام للتعريف هما جميعاً بمنزلة قد، وأن الألف قد كان حكمها ان لاتحذف فى الكلام غير انهم حذفوها لما كثرت استخفافاً لا على انها الف وصل، وقال هذا ابن كيسان، واصبح بقطعهم اياها فى أوائل الأنصاف الأخيرة من الأبيات ولاحجة له فى هذا عندى، لانهم قد يقطعون غير هذه الألف)[1] ومهما يكن من أمر تفسير ابن كيسان الذى ضعفة السيرافى فإن استعمال الشاعر لما يراه النحويون أصلايحتاج نفسه الى تفسير، اذ ما الذى يؤدى الى ذلك فى النص المعين؟.

ان التفسير الأكيد لقطع همزة الوصل أنها تحتاج إلى وقفه قبلها فى النطق حتى يمكن نطقها، فالشاعر العربى القديم كان يتم معناه بنهاية البيت وقد عد بعض النقاد امتدا المعنى والجملة الشعرية إلى التالية عيب من عيوب الشعر أطلقوا عليه التضمين والحقيقة إن البيت فى القصيدة العربية القديمة به لون من التماثل فى البناء العروضى حيث يتطابق المصرعان حركة وسكوناً كما إن بعض الابحر التى تتكون من ثمانى تفعيلات كالطويل والبسيط بها ألوان من التماثل الداخلى فتتحد كل تفعيلتين لتصنع مركباً متماثلاً، يحاول الشعر نظم مواد لغوية تتطابق مع هذا التماثل مما يتيح لوناً من الوقف وتقطيع الجملة الشعرية اضف ذلك الى هذا التماثل التأم فى المصراعين الذى يجعلنا نشعر ونحن نبدأ المصراع الثانى وكأننا نبدأ تركيباً جديداً.

ومن ذلك اشباع فتحة (أنا) فى الوصل: اذا وقف على الضمير (أنا)اشبعت فتحة النون فيه، او اجتلبت له هاء ساكنة فقيل (أنَهْ) وهذه الهاء الساكنة، والألف (فى رأى القدماء) الناتجة عن اشباع فتحة النون (انما كانت لبيان حركة النون

(١) شرح السيرافى حـ١ ص ٢١٢.

وكذلك الهاء، فإذا وصلت بانت الحركة فأستغنى عن الألف)[1] يقول السيرافي : (وربما اضطر الشاعر فيثبتها وهو واصل)

قال الشاعر:

انا سيف العشيرة فاعرفوني   حميداً قد تذريتُ السناما

وقال الاعشى

فكيف انا وانتحالي القواف   يَ بعد المشيب كفى ذاك عارا[2]

وقد قرأ نافع قوله تعالى : «قال : أنا احيى واميت» (البقرة الاية ٢٥٨)

بأثبات الألف في الوصل، وقد فسروا ذلك بأنه على اجراء الوصل مجرى الوقف[3] وانه كان الفصل بين النطقين قصير الزمان كما يقول السيرافي.

واذن هذه مسألة تتعلق بالانشاء، ولعل الشاعر كان يسكت سكتة ضعيفة على كلمة (أنا) بقصد التركيز الصوتي بتنغيم معين كما يحدث في الخطاب احياناً اذ يريد المتكلم ان يلفت المستمع الى نفسه ليخبره بأنه فعل شيئاً ما او لم يفعله، وهذه السكتة الخفيفة تظهر الالف في (أنا) وهذا لايستوى مع قول المتنبي: «انا الذى نظر الاعمى الى أدبي وأسمعت كلماتي من به صمم» فلم يحتسب المتنبي الألف في نهاية الضمير (أنا) ضمن البناء العروضي للبيت الذى صيغ على بحر البسيط.

عد بعض القدماء ظاهرة حذف نون الرفع ضرورة، وأجازها بعضهم الآخر اعتماداً على ورودها في غير الشعر فإن ابن مالك يجعلها من النادر في النثر والشعر للتخفيف، وقد أورد قراءة الحسن البصري: (يوم يُدْعوا كل أناس بإمامهم)[4] ببناء الفعل للمجهول واسناده لواو الجماعة، وقراءة يحيى بن الحارث الدماري: (قالوا ساحران تظاهرا)[5] وقد ورد هذا الاستعمال كذلك في الحديث النبوي (لاتدخلوا

---

(١) شرح السيرافي في ١ / ٢١٢، وقارن بضرورة الشعر ٧٧، وانظر شرح المفصل لابن يعيش ٩٣/٣ والبلاد ما من بن الرحمن ١ / ١٠٨.

(٢) شرح السيرافي ١ / ٢١٥ وقارن بضرورة الشعر ٧٧.

(٣) املاء ما من بن الرحمن ١ / ١٠٨

(٤) سورة الاسراء الاية ٧١.

(٥) سورة القصص الاية ٤٨.

الجنة حتى تحابوا. كما جاء في صحيح البخاري: انك تبعثنا فنزل بقوم لايقرونا[1].

والحقيقة ان صنيع الصرفيين للفعلين (تظاهر + تحابوا) قد وردتا على صورة الماضي وهذا لايقتضي من هذه الناحية اثبات النون لكن هذه الافعال في بعض الاستخدامات الخاصة ترد محذوفه (تاء التفعيل) والفعل اصله (تتحابون).

وقد أورد الذين عدوا هذا الاستعمال ضرورة قول أبي طالب:

فإن سرفوا بعض ما قد صنعتمُو ستحتلبُوها لاقحا غير ناهل

البيت من بحر الطويل والتفعيلتان الاوليان (فعولن + مفاعيلن) تقابلهما المادة اللغوية (ستحتلبوها لا). ولم يكتف الشاعر بالحد المسموح به في قوانين العروض وهو حذف الخامس الساكن من نهاية التفعيلة الاولى بل تعرف في قوانين اللغة فحذف النون من الفعل المضارع بدون مقتضٍ. فلو ثبتت النون لتغير نمط التفعيلة تماماً ويبدو وأن الشاعر حافظ على النظام الموسيقي كاسراً قواعد اللغة ليحدث لوناً من التوافق بين البناء العروضي والمادة اللغوية.

وقول الآخر:

ابيت اسرى وتبيتي تدلكي وجهك بالعنبر والمسك الذكي

والبيت من بحر الرجز وقد استغل الشاعر الزحفات الممكنة للتفعيلة (مستفعلن) فيما عدا العروض والضرب فقد وردتا تامتين أضف ذلك إلى ان صنع لونا من المخالفة وهو يقارن بين حالة صاحبة فقد ورد الفعل المضارع الاول (ابيت) على صورته الصحيحة بينما تصرف في الفعل الثاني (تبيتي) بحذف النون من اخره توفقا مع البناء العروضي للبحر.

وتكررت الظاهرة في قول ايمن بن خريم حيث حذف النون من الفعل المضارع (يغصبو) للتوافق مع البناء العروضي للبحر المتقارب:

---

(١) شواهد التوضيح والتصحيح لمشكلات الجامع الصحيح ١٧٢ وتسهيل الفوائد وتكميل المقاصد لابن مالك ١٠ تحقيق محمد كامل بركات (دار الكتاب العربي ١٩٦٧) وصحيح البخاري ٣ / ١٧٢ (مطبعة الشعب).

واذ يغصبوا الناس اموالهم اذا ملكوهم ولم يغصبوا

وللسبب نفسه حذفت النون في نهاية الفعل (يغرسوها) في قول الشاعر:

والارض اورثت بنى آراما ما يعرسوها شجرا اياما[1]

ومهما يكن من امر فإن هذا الاستعمال موجود لدى الأسلاف الذين يحتج النحاه بلغتهم، ولم يجد النحاة له تفسيراً سوى أنه ضرورة، أو أنه نادر وللتخفيف ومن ذلك حذف الفاء من جواب الشرط اذا كان الجواب يقتضيها. ويشرح السيرافي هذا الموضع واختلاف النحويين فيه قائلاً: «ومن ذلك حذف الفاء في جواب الشرط كقولك: (ان تأتني انا أكرمك) تريد (فأنا أكرمك) قال الشاعر:

يا اقرع بن حابس يا اقرع انك إن يصرع اخوك تصرع

اراد فتصرع وقال آخر:

من يفعل الحسنات الله يشكره والشر بالشر عند الله مثلان

أراد: فالله يشكره

وانما كانت الفاء واجبة ها هنا: لأن جواب الشرط متى كان جملة اسمية او فعلاً مرفوعاً لم يكن بد من الفاء لأنها إنما أتى بها لئلا يتسلط ما قبلها على ما بعدها. ألا ترى أنك تقول: (إن تقم، اقمْ) فتجزم (أقمْ) بما تقدم ولو أدخلت الفاء عليها، بطل جزمها، لا تقول (إن تقم فأقم) فحذف الفاء مع الحاجة اليها لما ذكرنا من ضرورة الشعر.

وقد كان سيبويه يجيز هذا الوجه، ويجيز أيضاً تقدير الجواب على تقديم اللفظ كأنه قال: (تصرع إن يصرع أخوك) وكان الأصمعي ينشد:

من يفعل الخير فالرحمن يشكره والشر بالشر عند الله مثلان

وكان ابو العباس محمد بن يزيد (المبرد) يأبى ان يقدر الجواب مقدماً، لأن قد وقع في موقعه الى ينبغي له، والشيء إذا وقع في موقعه لم ينوبه التقديم ومثله:

---

(1) الخصائص لابن جني ١ / ٣٨٨، وضرائر الشعر لابن عصفور ١٠٩ - ١١١.

فقلت : تحمل فوق طوقك إنها مطبعة من يأتها لايفيدها

اى : فلا يفيدها [1].

وقد يختلف النحويون حول شاهد معين بأن يجيزه بعضهم على تأويل خاص به وفهم مختلف له عن غيره أو يغير بعضهم روايته تميزه على سنن المعيار اللغوى الذى حدده كما فعل الأصمعى مثلا مع بيت عبد الرحمن ابن حسان: (من يفعل الحسنات) أو يتمسك بعضهم، بالرواية الواردة وينعتها ويحيزها من باب الضرورة ولكنهم يتفقون على أن حذف الفاء عن جواب الشرط، إذا لم يمكن أن يكون شرطاً من ضرورة الشعر.

وحذف الفاء فى هذه الشواهد الشعرية الخاصة هو تلمس لاستقامة البناء العروضى أما إيراد النحاة واللغويين للشواهد النثرية فهو محاولة لإيجاد مخرج لمثل هذا الحذف بسبب إجازتهم لهذا الاستخدام وأغلب مايذكر من أمثلة لم يرد فى نصوص، وقد وردت هذه التخريجات فى إطار عرض القدماء ومعالجتهم للظواهر النحوية واللغوية المختلفة وهذا واضح فى نهج النحاة حيث تناولوا هذه الاستخدامات الخاصة فى إطار الأبواب النحوية ولايكاد يختلف منهج علماء الضرائر كثيراً حيث قسموا الضرائر وفقاً للمنهج العروضى إلى حذف حركة وكلمة وجملة على الترتيب كما صنع ابن عصفور والفريقان صنعا الصنعيين السابقين فى إطار الشواهد المفردة بينما أضاف المحدثون تفسيرات سياقية ودلالية تمثل هذه الظواهر فتطبع صنيعهم بهذا الطابع، نتيجة طبيعية للتناول النصى للقصائد والدواوين سواء إن كانت قديمة أو حديثة وللقدماء أيضا نظرتهم الثاقبة ففى تبرير سيبويه لحذف الفاء فى جواب الشرط تلمس نظراً عميقاً من حيث تقديره لتقديم الجواب وابقاءه لفظاً وهذه الظاهرة استغلها أغلب شعراء العربية فى تقديم كثير من التراكيب لفظاً لاستقامة البناء العروضى وتوافقه مع البناء اللغوى.

---

(١) شرح السيرافى ١ / ٢٢٧ وضرورة الشعر ١١٥ وقارن بضرائر الشعر لابن عصفور ١٦٠

لقد اتفق علماء العربية سواء النحويون منهم أم علماء الضرائر على إجازة هذا اللون من الاستخدام الخاص للغة في مستوى لغة الشعر وإن اتسم تناول النحاة لهذه الظاهرة بأنه يعد ميرراً عند تناول أغلب الظواهر النحوية على حين أن علماء الضرائر قد تناولوها على أنها ظاهرة خاصة في التراث الشعرى العربي وصنفوا بها كتباً كاملة قسموا فيها هذه الضرائر وفقاً لما تشغله من كم عروضي كالحركة والحرف والأداة، لكنه في الحقيقة يعد تناولاً وصفياً من حيث رصد الظاهرة أشهر الاستخدامات في التراث العربي.

والنحويون في رصدهم لهذه الظاهرة ينهجون نهجاً معيارياً من حيث قياس هذا الاستخدام الخاص على أغلب الاستخدامات العربية رغبة في احكام القواعد التي كانوا بصدد ارسائها وهم يرون أن الضرورات سماعية بمعنى أنه لا يجوز منها في شعر المحدثين بعد عصور الاحتجاج إلا ما كان على الأمثلة التي وضعها السابقون من الشعراء الحجج، وإذا ما كان الخروج عن القاعدة أو الظاهرة المطردة خروجاً قليلاً لا يبعد عن الأصول العامة، فإن الضرورة تسمى حسنة، وإذا كان خروجاً يخالف الأصول العامة مع مخالفته للقواعد الخاصة ببابه فإن الضرورة تسمى مستقبحة فالضرورة الحسنة «مالا تستهجن ولا تستوحش منه النفس، كصرف مالا ينصرف وقصر الجمع الممدود، ومد الجمع المقصور، وأسهل الضرورات تسكين عين فعله في الجمع بالألف والتاء»[1] وحاول بعض النحاة حصر الضرائر في أجناس عدة، يندرج تحت كل منها عدة ألوان، فالسيرافي يراها منحصرة في سبعة أوجه هي الزيادة، والنقصان، والحذف، والتقديم والتأخير، والإبدال وتغيير وجه من وجوه الإعراب إلى وجه آخر على طريق التشبيه، وتأنيث المذكر، وتذكير المؤنث[2] وينسب إلى الزمخشري أنه حصرها في عشرة أوجه.

وتناول سيبويه في أوائل كتابه موضوعاً عن «مايحتمل الشعر»[3] مثل فيه لأنواع من الضرائر تجوز للشاعر ولا تجوز للناثر منها حذف ما لا يحذف وقد أورد

---

(١) «الإقتراح في علم أصول النحو» لجلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر المعروف بالسيوطي. الطبعة الثانية – حيدر آباد ١٣٥٩ هـ.

(٢) شرح السيرافي على كتاب سيبويه، بها مش كتاب سيبويه – طبعة بولاق – القاهرة ١٣١٨هـ.

(٣) الكتاب لسيبويه تحقيق الاستاذ عبد السلام هارون القاهرة ١٣٩٧هـ – ١٩٧٧م.

أنواع من الحذف، وأورد أنواعاً أخرى فى مواضع متناثرة، كما تناولها من القدماء «ابن جنى» وأصحاب كتب الضرائر.

ونلاحظ أن الحذف يتناول فى الغالب حرفاً واحداً سواء أكان هذا الحرف كلمة أم جزء من كلمة وقليلاً ما يتناول أكثر من حرف من أحرف الكلمة، وفى بعض الأحيان يكون الحذف فى إشباع الحركة بحيث تنطق مختلسة (تقصير الصائت الطويل) أو يقع الحذف فى التنوين.

إن الحذف فى الضرورة حذف «صوتى» تقضيه مقتضيات صوتيه متصلة بالموسيقى الخارجية للبيت وهى الوزن والقافية، بمعنى أنه حذف لا يترتب عليه تغيير دلالى صرفى أو إعرابى فيما يقع فيه هذا باستثناء الحالات القليلة التى ورد فيها حذف بعض الحروف التى هى كلمات مستقلة للضرورة كحذف فاء الشرط أو لام الأمر وتسمية هذا الاستخدام الخاص للغة بالضرائر يرجع إلى عدم توصل النحاة واللغويين إلى مخرج لغوى أو نحوى يتعلق بأحد أبواب النحو من ناحية ومن ناحية أخرى لعدم لجوئهم إلى النص أو السياق يستمدون منه العذر للشاعر، ومن ذلك حذف متحرك أو أكثر من آخر الكلمة، مثال ذلك الحذف فى كلمة «الحمام» من قول العجاج:

* قواطناً مكة من ورق الحَمِى[(١)]

حيث حذف الميم، وقلب الألف ياء، أو حذف الميم والألف وجر باقى الكلمة بالكسرة، ثم أشبع الكسرة فصارت ياء (صوتاً صائتاً طويلا) ، والاستاذ عبد السلام هارون تلمس لهذا التركيب عدة احتمالات استمدها من الشنتمرى وابن منظور فى اللسان، والحقيقة أن هذا التركيب من بحر الرجز، ولم يحدد سيبويه أو الأستاذ هارون ما إذا كان هذا التركيب من مشطور الرجز أم من قصيدة الرجز التامه، فلو أن هذا التركيب من مشطور الرجز لكان السبب الحقيقى لهذا الاستخدام هو القافية التى لابد أن يكون رويها الميم المشبعة بحركة الكسرة، وإن لم يكن الأمر هكذا فقد لا ينتمى هذا التركيب إلى قصيدة بعينها فكثيراً ما يتصادف ورود جملة موزونة على نسق الشعر، وهى فى الحقيقة ليست من الشعر كما فى بعض جمل القرآن الكريم.

---

(١) الكتاب لسيبويه جـ١ ص٢٦.

ويسلك في هذا النوع من الحذف ما يسمى بالترخيم في غير النداء، إذ الترخيم في النداء جائز في الإختيار وفي الشعر، وباب النداء كما قال سيبويه باب حذف وتغيير، ولذا جاز ترخيم المنادى وهو حذف حرف أو أكثر من آخره، بينما لا يجوز هذا الحذف في غير النداء، ولكنه ورد في الشعر في أواخر الكلام فيغير النداء كقول الشاعر:.

* إن ابن حارث إن اشتق لرؤيته أو امتدحه فإن الناس قد علموا

يريد: ابن حارثة[1] والبيت من البحر البسيط وورود الاسم كاملاً سيزيد البناء العروضي بمقدار وحدة فتحدث خللاً.

ومن ذلك حذف نون المثنى والجمع السالم وما يشبهها وهي نون زائدة في المثنى وجمع المذكر السالم وترد في الشعر محذوفة دون إضافة وكذلك ما يشبهها من نون «اللذان» و«الذين» لقول الشاعر[2]:

* وحاتم الطائي وهاب المئي.

يريد: المئين فحذف النون، ويعد هذا الشاهد من الضرورات التي يجيزها سيبويه للشاعر ولا يجيزها للناثر[3] وهذا التركيب على بحر الرجز والحقيقة أنه يجب إثبات البيت كاملاً حتى لا يظن أنه تركيب ورد على وزن الشعر دون أن ينتمي إلى هذا المستوى من اللغة وإلا فلن تعد الظاهرة ضرورة شعرية اللّهم إلا إن كان هذا التركيب من مشطور الرجز قبل أن يتطور الرجز يصبح على هيئة قصيدة، ومن ذلك حذف النون أو التنوين من آخر الكلمة[4].

حذفت النون الساكنة في قول الشاعر:.

* فلست بآتيه ولا أستطيعه ولاك أسقني وإن كان ماؤك ذا فضل

فقد حذفت النون من «لاك» وبعدها ساكن وكان القياس أن تحرك ولا

---

(١) أورد سيبويه لهذا النوع من الترخيم في غير النداء مجموعة من الشواهد جـ٢ ص ٢٤٧، ٢٤٨، ٢٥٢، ٢٥٤، ٢٦٩، ٢٧٤، انظر: القزاز القيرواني «ما يجوز للشاعر في الضرورة» ص ١٤٤.

(٢) كتاب سيبويه جـ١ ص ١٨٦، ١٨٧.

(٣) القزاز القيرواني «ما يجوز للشاعر في الضرورة» ص١٣٣.

(٤) كتاب سيبويه جـ١ ص٢٦، ما يجوز للشاعر في الضرورة ص١٦٦.

تحذف وقد منعه من ذلك أن البيت من بحر الطويل ولكى تستقيم التفعيلة الأولى منه لابد من حذف النون ووصل حركة الكاف بالسين والوقف عليها «ولاكس» ،من حذف التنوين قول الشاعر:.

فألفيته غير مستعتب   ولاذاكر الله إلا قليلا

حيث حذف التنوين من (ذاكر) وهو غير مضاف لورود لفظ الجلالة منصوباً وكان القياس يقتضى تحريك التنوين لا حذفه، والبيت من بحر المتقارب فتوصل حركة الراء فى «اذا اكثر باللام ويوقف على اللام الثانية لتصنع «فعولن» وحذف التنوين جائز للشاعر سواء ترتب على التنوين التقاء ساكنين أم لا.

وتناول النحاة لهذه الظواهر هو فى الحقيقة تناول معيارى ففى حذف المد أو ما يشبهه من آخر (الواو والياء) قد أجازوا للشاعر فى الضرورة أن يحذف الياء الساكنة الأخيرة (الصوت الصائت الطويل) وهى ضرورة أيسر من حذف الياء المتحركة كما فى قول الأعشى[1].

* وأخو الغوان متى يشأ يصر منه   ويعدن أعداء بعيد وداد

حيث حذف الياء الساكنة من لفظ «الغوانى» ويسمى هذا الحذف بتقصير الصائت الطويل حيث يتحول إلى صائت قصير.

ومما أجيز للضرورة واو الجمع المتصلة بالفعل والإجتزاء عنها بالضمة وهى لاتصالها بالفعل بمثابة الجزء منه فهى بمثابة مد يلحق آخر الفعل والحذف هنا أيضاً تقصير للصائت الطويل كما فى قول الشاعر[2].

* إذا ما شاء ضروا من أرادوا   ولا يألوا لهم أحد ضرار

فقال: «شاءُ» بتحريك الهمزة بالضمة والأصل: شاءوا والبيت من بحر الوافر وانتهت التفعيلة الأولى عند قوله «إذا ماشا» فكان لابد من حذف الصائت الطويل لتبدأ التفعيلة الثانية بمتحرك وهى الهمزة المضمومة.

ومن ذلك حذف إشباع الحركة أو حذف الحركة (الضمة أو الكسرة) وهو حذف يعترى آخر الكلمة فتنطق الحركة بغير الإشباع المعهود فيها فى الاختيار،

(١) سيبويه: الكتاب جـ١ ، ص ٢٨ القزاز القيروانى «ما يجوز للشاعر فى الضرورة» ص ١٤٣ .

(٢) القزاز القيروانى «ما يجوز للشاعر فى الضرورة» ص ١٩٤ ، ١٩٥ .

أى يحدث تقصير للصائت الطويل، وقد تحذف الحركة (الصائت القصير) سواء أكانت حركته بناء أم إعراب وينطق الحرف ساكناً.

فمن حذف الإشباع قول مالك بن خريم الهمداني:[1].

* فإن يك عثاً أو سميناً فإنى   سأجعل عينيه لنفسه مقنعا

فهو يريد: لنفسه، إذ المعهود أن تنطق الكسرة بعد الضمير المسبوق بكسرة الإشباع، فالبيت من بحر الطويل ولو حدث أن أشبعت كسرة الهاء لكونت مقطعاً مفتوحاً سبباً خفيفاً غير أن البيت يحتاج إلى وتدين يكونان (مفاعلن) والحذف هنا شبيه بحذف ياء المد فى آخر الكلمة، كلاهما تقصير للصائت الطويل وقد تحذف الحركة ضمة كانت أو كسرة، فينطق الحرف ساكناً، ومنه قول إمرئ القيس:.

* فاليوم أشرب غير مستحقب   إثماً من الله ولا واغل

فالفعل (أشرب) لم يسبق بجازم، وإنما حذفت الضمة وبقى الحرف ساكناً لضرورة الشعر.

وهنا سمح الشاعر لنفسه بمزيد من التصرف فبدلاً من أن يقصر الحركة لجأ إلى حذف الحركة وهو فى هذه الحالة قد تخطّى قوانين العروض إلى التصرف فى قوانين النحو واللغة حيث سكّن الفعل المضارع المرفوع والحقيقة أن البيت من بحر السريع وتفعيلاته (مستفعلن، مستفعلن، فاعلن) فلو حرك الشاعر الباء فى (أشرب) لتحولت تفعيلة السريع إلى تفعيلة البحر الكامل (متفاعلن).

والحقيقة أننا لسنا بصدد استعراض الظواهر التى يتصرف فيها الشاعر فى قوانين اللغة والنحو زيادة ونقصاناً لكن المسألة هى ارتباط حتمى بين قوانين العروض والمواد اللغوية التى يصاغ عليها وليست المسألة فى أغلب الأحيان خفة أو ثقلاً أو لهجة خاصة ببيئة معينة، فالشاعر يلجأ فى بعض الأحيان إلى الظاهرة وعكسها فى الآن نفسه، فهو يشدد الحرف فى موضع ويلجأ إلى التخفيف فى موضع آخر ويحذف الحركة فى موضع ويحرك الساكن فى موضع آخر كما أنه يصرف الممنوع ويمنع

---

(١) سيبويه (الكتاب) جـ١، ص ٢٨.

المصروف ويمد المقصور ويمنع الممدود كل هذا لإحداث لون التوافق بين البناء المقطعي العروضي والمادة اللغوية سواء أكانت لفظاً أم تركيباً

وابن جنى ممن يعقدون صلة وثيقة بين العروض والنحو فعنده الجملة العربية لها نسق خاص لا يتعداه من حيث ترتيب أجزائها النحوية ولكن الشاعر في بعض الأحيان لا يلتزم بهذا الترتيب المنطقي للأجزاء النحوية في الجملة مما يعقّد إعرابها.

وما كان ذاك لكي يستقيم الوزن الشعرى، وذلك مثل:

* فأصبحت بعد خط بهجتها كأن قفراً رسومها قلما

«أراد: فأصبحت بعد بهجتها قفراً كأن قلماً خط رسومها، فأوقع الفصل والتقديم والتأخير كما تراه»[1].

واستقبح قول الشاعر:.

* لها مقلتا حوراء كل خميلة من الوحش ما تنفك ترعى عرارها

«أراد: لها مقلتا حوراء من الوحش فما تنفك ترعى خميلة طل عرارها. فمثل هذا لا تجيزه للعربى أصلاً، فضلاً عن أن تتخذه للمولدين رسماً»[2].

وربما كان للاعتراض بين أجزاء الجملة ما يبرره، وذلك كقول الشاعر:.

* معاوى لم ترع الأمانة فارعها وكن حافظاً لله والدين شاكراً

وعن هذا البيت يقول ابن جنى إنه «حسن جميل، ذلك أن (شاكر) هذه قبيلة، وتقديره:. معاوى لم ترع الأمانة شاكراً، فارعها أنت وكن حافظاً لله والدين، فأكثر ما في هذا الاعتراض بين الفعل والفاعل، والاعتراض السديد قد جاء بين الفعل والفاعل؛ وبين المبتدأ والخبر، وبين الموصول والصلة، وغير ذلك مجيئاً كثيراً في القرآن، وفصيح الكلام»[3]

وعلى أية حال فالأبيات جميعها عسيرة الإعراب صعبة الفهم في أن واحد لذلك كان الشاعر مخيراً بين زيغ الإعراب وقبح الزحاف، والشعراء يقيمون الوزن

---

(١) الخصائص لابن جنى جـ١ ص ٣٣٠

(٢) الخصائص لابن جنى جـ ص ٣٣٠

(٣) الخصائص لابن جنى جـ ص ٣٣٠، ٣٣١.

ويهربون من قبح الزحاف على حساب الإعراب. ولكن «ابن جنى» يقول «وإبيات الإعراب كثيرة، وليس على ذكرها وضعنا هذا الباب ولكن أعلم أن البيت إذا تجاذبه أمران:، زيغ الإعراب، وقبح الزحاف فإن الجفاة الفصحاء لا يحفلون بقبح الزحاف إذا أدى إلى صحة الإعراب»[1]

وفي مواضع أخرى يساوّى «ابن جنى» في الاستخدام الخاص بين مستويين من مستويات اللغة وهما مستوى لغة الشعر ومستوى لغة الأمثال التى تعد نثراً اتفاقاً مع أستاذه «أبي علي الفارسي» ولعل الرابط عنده هو مسألة المحافظة على الإيقاع الموسيقى سواء كان ذلك ناشئاً على الأوزان العروضية أم تساوى الجمل وتناسق مقاطعها، ونشير إلى أن الأمثال عند «ابن جنى» وإن كانت منشورة فإنها تجرى فى تحمل الضرورة لها مجرى المنظوم، وفى ذلك قال أبو على: لأن الغرض فى الأمثال إنما هو التسيير كما أن الشعر كذلك، فجرى المثل مجرى الشعر فى تجوز الضرورة فيه»[2].

والضرورة ليست وقفاً على اللغة العربية، حيث إن اللغويين المعاصرين يشيرون دائماً إلى عدة أمور تبين أن هناك بعض الحرية التى تمنح للشاعر فى شعره، بل إنهم يرون أن هناك كذلك لغة خاصة، هى التى تحدث فى الشعر ولا تجدها فى اللغة العادية التى تستعمل بين الناس، وفى التقارير العلمية والمؤتمرات والنواحى الاقتصادية وغير ذلك، وهم يدرسون لغة الشعر من خلال مصطلح «Poetic Licence» الذى يمكن أن نسميه «الضرورة الشعرية» ويقصدون به حق الشاعر فى تجاهل القواعد، والمتفق بصفة عامة من أمور يمكن ملاحظتها عند مستعملى اللغة[3].

ويرون أن هناك أنواعاً من الانحرافات (Deviations) فى استعمال اللغة وهى:

١ – الانحراف المعجمى «Lexical deviation».

٢ – الانحراف اللغوى « Grammatial Deviation »

(١) الخصائص لابن جنى جـ ص ٣٣٣.

(٢)ابن جنى: المحتسب ٢/ ٧٠.

(3) Leech, N. Ljeoffrey: Alinguistic Guide To English Poetry, 1976 - Page 36.

٣- الانحراف الصوتى «Phonological Deviation» .

٤- الانحراف الكتابى « Graphalogical Deviation» .

وسيبويه ممن يعقدون صلة بين الضرورات الفنية وقواعد اللغة بالرغم من أن عمله الأساسى هو النحو وتقعيد القواعد ونظرته بالنسبة للضرورات تعد نظرة وصفية لأنه يصف تراكيب اللغة كما وردت عند العرب فى مستوياتها المختلفة دون أن يعطى نفسه الحق المطلق فى رفضها أو قبولها، والذى نريد أن نقف أمامه «الضرورات النحوية» التى أباحها سيبويه للشعراء[١] على حين أن بعض التراكيب التى جاءت على مثال تلك الضرائر حكم عليها بأنها غير صحيحة نحوياً. ويرى سيبويه أنه لا يبدأ بما يكون فيه اللبس، وهو النكرة، الا ترى أنك لو قلت: كان إنسان حليماً – كان رجل منطلقاً، كنت تلبس، لأنه لا يستنكر أن يكون فى الدنيا إنسان هكذا. فكرهوا أن يبدأوا بما فيه اللبس، ويجعلوا المعرفة خبراً لما يكون فيه اللبس.

وقد يجوز فى الشعر، وفى ضعف الكلام، حملهم على ذلك أن فعل بمنزلة (ضرب) وأنه قد يعلم إذا ذكرت (زيداً) وجعلته خبراً أنه صاحب الصفة على ضعف من الكلام[٢]. والشواهد التى جعل فيها الشعراء المعرفة خبراً هى:

قال خداش بن زهير (الوافر):.

* فإنك لا تبالى بعد حولٍ   أظبى كان أمك أم حمار.

وقال حسان بن ثابت (الوافر):.

* كأن سبيئة من بيت رأسى يكون مزاجها عسل وماء.

وقال أبو قيس بن الأسلت الأنصارى (الوافر):.

* ألا من مبلغ حسان عنى   أسحرٌ كان طبك أم جنون.

وقال الفرزدق (الطويل):.

---

(١) التوسع فى دراسة الضرورة عند سيبويه انظر (دراسات فى كتاب سيبويه) للدكتورة خديجة الحديثى ص ٧١ – ١٥٤.

(٢) الكتاب سيبويه جـ١/ ٤٨، ٤٩، وانظر شرح أبيات سيبويه جـ١/ ٣٩.

* أسكرانُ كان ابن المراغة إذ هجا

تميماً بجوف الشام أم مساكر.

والتراكيب التى فى داخل أبيات الشعر جعل فيها الشعراء النكرة اسم كان والمعرفة خبرها وهذا لا يجوز إلا فى الشعر. ولا يجوز الفصل بين المضاف والمضاف إليه إلا في الشعر ولذلك لا يجوز أن تقول:. يا سارق الليلة أهل الدار[1].

ويرى سيبويه أنه قد جاء في الشعر:. حسنة وجهها. شبهوه بحسنة الوجه وذلك ردئ، لأنه بالهاء معرفة، كما كان الألف واللام وهو من سبب الأول كما أنه من سببه بالألف واللام، قال الشماخ (الطويل):.

* أمن دمنتين عرس الركب فيهما

بحقل الرخامى قد طلاهما.

* أقامت على ربيعهما جارتا صفا

كميتا الأعالى جونتا مصطلاهما[2].

والشاهد فى البيت الثانى فى قوله «جونتا مصطلاهما» فجونتا مثنى بمنزلة «حسناً» وقد أضيفت إلى «مصطلاهما» بمنزلة «وجوههما» إذا قلت جاء فى رجلان حسنا وجوههما فالضمير الذى فى «مصطلاهما» يعود إلى قوله «جارتا صفا» أعاده بعد إسناد الصفة إليه فلذلك كان ردئياً[3]. وقد لجأوا إليه من أجل إقامة «البحر الطويل». ومن هنا فإنه يجوز للشاعر فى شعره إضافة الصفة المشبهة إلى معمول يشتمل على ضمير الموصوف. ومما يجوز للشاعر فى شعره «عطف المظهر على ضمير الرفع المتصل» وإن كانت التراكيب التى وردت على هذا النمط غيرِ صحيحة نحوياً. قال سيبويه «واعلم انه قبيح أن تقول: ذهبتَ وعبد الله – ذهبت وعبد الله – ذهبتَ وأنا.

لأن «أنا» بمنزلة المظهر لا يشركه إلا أن يجئ فى الشعر قال الراعى (الطويل):.

(١) الكتاب لسيبويه جـ١/ ١٧٦.

(٢) الكتاب لسيبويه جـ١/ ١٩٩.

(٣) الكتاب لسيبويه ص ٢/ ٣٨٠.

* فلما لحقنا والجياد عشية   دعوا يالكلب واعتزينا لعامر[1].

إن الأصل المقدر الذى يتفق مع قواعد النحاة هو أن يقول الشاعر «لحقنا نحن والجياد» إذ إنه يجوز أن يعطف على الضمير المنفصل «نحن» ولكن عطف «الجياد» على الضمير المتصل بالفعل، وذلك حتى يقيم «البحر الطويل».

فلم يجز هذا كما قبح أن تكون المعرفة حالاً للنكرة إلا في الشعر[2]. فكأن سيبويه يرى أن في التركيب تناقضاً من حيث مطابقة الصفة للموصوف تنكيراً وتعريفاً، فكلمة «رجل» نكرة و «أخوه» عُرفت بالأضافة، ولكى يجعل سيبويه الفكرة أكثر رسوخاً في الذهن لجأ إلى تركيب عناصره الأساسية المباشرة أقل من السابق عليه ولم يجزه لأن «قصير» نكرة و«الطويل» معرفة بالأضافة إلى التناقض من حيث الدلالة إذا كان المقصود: هذا قصير مثل الطويل.

وإذا كان سيبويه قد أورد التراكيب السابقة دون أن يورد لها شواهد فإنه قد أورد شواهد من الشعر في مواضع أخرى دون أن يأتى لها بتراكيب غير صحيحة نحوياً ومن ذلك قول الشاعر (الرجز):.

* آبك أيه بى أو مصدر من حمر الحلبه جأب حشور.

وقال الشاعر (البسيط).

* فاليوم قربت تهجونا وتشتمنا فاذهب

فما ذهب بك والأيام من عجب[3].

والشاهد فى البيتين إسقاط حرف الجر والعطف على الضمير المجرور بالياء:.

مصدر ←── بمصدر.   الأيام ←── بالأيام.

ومن التراكيب التى وردت فى الشعر:. كاد + أن + يفعل.

قال رؤبة (الرجز):.

* قد كاد من طول البلى أن يمحصا[4].

(١) المرجع السابق ص ٣/ ٦٤.

(٢) المرجع السابق ص١/ ٣٦٠.

(٣) الكتاب لسيبويه ص٢/ ص ٣٨٢.

(٤) المرجع السابق ص٣ ص ١٦٠ - ج ٣/ ١٢ حيث لم يجز سيبويه: «كدتُ أن أفعل»

ومن الضرورات النحوية التى أشار إليها سيبويه ماعقده تحت عنوان «هذا باب يجوز فى الشعر من (إيا) ولا يجوز فى الكلام» وقد أشار فيه إلى ذلك من خلال الشاهدين التاليين:.

قال حميد الأرقط (الرجز):.

* إليك حتى بلغت إياكا.

وقال بعض اللصوص (الهزج):.

* كأنا يوم قرى إنما نقتل إيانا.

ومن هنا فإنك إذا قدرت على الضمير لم تأت بالمنفصل. وتقول:. قمتُ، ولا تقول: قام أنا، لأنك تقدر على التاء. وتقول:. رأيتك، ولا تقول:. رأيت إياك، لأنك تقدر على الكاف، واللغة الجيدة ما قال الآخر:.

* إياك أدعو فتقبل ملقى واغفر خطاياى وثمر ورقى[1].

ومن النصوص التى أباح فيها سيبويه بعض الأمور النحوية للشعراء قوله «وقد جاء فى الشعر:. قطى – وقدى. فأما فى الكلام فلابد من النون وقد اضطر الشاعر فقال: قطى، شبهه «بحسبى» لأن المعنى واحد قال الشاعر (الرجز):.

* قدنى من نصر الخبيبين قدى ليس الامام بالشحيح الملحد[2].

وقدنى و (قطنى) من الشاذ الذى لا يعرج عليه، فهو فى الشذوذ بمنزلة منى وعنى وإنما حسن دخول هذه النون على (قد) و (قط) لأنك تقول:. قدك من كذا وقطك من كذا. أى اكتف به، فتأمر بهما كما تأمر بالفعل فلذلك حسن دخول هذه النون عليهما.

وأشار سيبويه إلى وقوع المعرفة بعد (لا) المفرده وإنما تقع المعارف بعدها إذا كررت وذلك نحو:. لازيد فى الدار ولا عمرو. ولكن الشاعر فى البيت التالى لم يكرر (لا) ورفع المعرفة، قال (الطويل):

---

(١) ابن خالويه «إعراب ثلاثين سورة ص ٢٥»

(٢) الكتاب ص٢/ ص٣٧١ – «الإنصاف» للأنبارى جـ١/ ١٣١ – حققه محى الدين عبد الحميد ١٣٨٠هـ – ١٩٦٠م

* بكت جزعاً واسترجعت ثم آذنت

ركائبها أن لا إلينا رجوعها[1].

وتلك الظواهر والشواهد عينها التى رصد فيها سيبويه هذا النوع من الاستخدام الخاص فى التراكيب العربية الذى اسماها ضرورة شعرية، جمعه علماء الضرائر فى كتب خاصة. أضافوا إليها تعليقات وتفصيلات النحاة اللاحقين على سيبويه، ومن هنا نستطيع القول بأن هذه الاستخدامات الخاصة تعد ضابطاً من ضوابط التقعيد للنحو العربى خصوصاً تلك التى لها نظير فى الاستخدام العادى من مستويات اللغة العربية الأخرى والتى أشار إليها سيبويه ومن تلاه بأنها تجوز فى الشعر وتجوز فى غيره من الكلام وضربوا لذلك أمثلة توضيحية من مستوى لغة الكلام العادى أما بالنسبة للإستخدامات الخاصة التى ليس لها نظير فى مستوى الكلام العادى، فإن سيبويه لم يجعلها ضابطاً من ضوابط التقعيد للغة العربية، وهو أيضاً لم يضع لها ضوابط خاصة بها تسرى عليها وحدها دون سائر تراكيب اللغة العربية وأظن أن هذا الصنيع جعل شعراء العصور التالية يتبعون هذه الإستخدامات الخاصة بل ويزيد عليها من شاء منهم وفقاً لحاجته الفنية ومؤهلاته وإمكاناته اللغوية ومهاراته فى التصرف فيها وأظن أن هذا الصنيع أيضاً جعل علماء العربية لا يسمحون للشعراء من أهل العصور التالية على فترة التقعيد باستخدام هذه الرخص بالرغم من عدم التزام الشعراء بهذا المبدأ.

٣ – أهتمت أغلب كتب العروض القديمة والحديثة بالمادة العروضية من حيث أنها وحدات كالحركة والسكون والأسباب والأوتاد والتفعيلات والدوائر العروضية المختلفة التى تحوى هذه الوحدات لتؤلف منها أبحر الشعر المختلفة، المستخدمة منها وغير المستخدم، كما تناولت هذه الكتب بالدراسة الزحافات والعلل التى تطرأ على هذه التفعيلات فتحولها إلى تفعيلات أخرى، كما تناولت العيوب التى تطرأ على القافية ورصد الشواهد المختلفة لها غير أن الكتب التى ألفت فى مصطلحات النحو والصرف والعروض هى التى ربطت ربطاً فعلياً بين علم العروض وبين المود اللغوية التى صيغت فيها الأوزان، فجمعت المصطلحات التى تندرج تحت هذه العلوم الثلاثة معاً فى ترتيب ألف بائى واحد ولا أستطيع أن أجزم

---

(١) الكتاب لسيبويه ص٢ / ٢٩٨.

بإدراك مؤلفى هذه المعاجم لما نهدف إليه ، فقد يكون جمعهم لهذه المصطلحات معاً ناتج عن قلة مصطلحات العروض بحيث لا تصنع معجماً لكننا على أى حال نحسن الظن بهؤلاء ونرى أن جهدهم واضح فى أبراز التصرف فى المادة اللغوية التى جمعوها والكتب العربية القديمة وقد يكون هذا الجهد راجعاً إلى أهتمام القدماء أنفسهم بالربط بين قوانين العروض وعيوب الأوزان وبين المادة اللغوية التى رصدوها فى أطار شرحهم للمصطلحات أما مسألة جوازها أو عدم جوازها فهذا أمر يتوقف على نوع التناول والمتناولين وما إذا كانوا نحويين ولغويين يهتمون بالقاعدة ورصد الإنحراف عنها أم أدباء علماء ضرائر يهتمون برصد الظاهرة والتماس العذر للشاعر وإن شاركهم الفريق الأول فى جزء من هذا الصنيع بما أباحوه فى بعض الظواهر وما أستقبحوه ورفضوه فى بعضها الآخر وإن منع بعضهم كابن فارس إجازة مثل هذه الضرائر على الأطلاق .

قال القزاز : « هذا كتاب ، أذكر فيه إن شاء الله ما يجوز للشاعر عند الضرورة من الزيادة والنقصان والأتساع فى سائر المعانى ، من التقديم والتأخير والأبدال ، وما يتصل بذلك من الحجج عليه ، وتبيين ما يمر من معانيه ، فأرده إلى أصوله ، وأقيسه على نظائره ، وهو باب من العلم لا يسع الشاعر جهله ، ولا يستغنى عن معفته ، ليكون له حجة لما يقع فى شعره مما يضطر إليه من إستقامة قافية ، أو وزن بيت ، أو إصلاح إعراب » (١)

والقزاز القيروانى لا تقف نظرته للضرائر عند حد تقصير الحركة أو حذفها أو تنوين الممنوع ومنع المصروف بل تتسع نظرته فتشمل الاتساع فى الاستخدام ليس فى المعانى وإنما بالتصرف فى التراكيب النحوية ونفهم من ذلك ضمناً أن الشاعر إنما يصنع هذا الصنيع لكى ينظم التركيب نظماً يتفق مع البنية العروضية وهذه الفكرة تطابق تماماً مفهومنا للتطبيقات العروضية فى المسائل اللغوية والنحوية، ويذكر القيروانى مسألة القياس على هذه الضرائر لكنه يختلف عن قياس النحاة واللغويين الذين حصروا نظرتهم للضرائر فى إطار الظواهر النحوية واللغوية التى تعرض لها كتبهم بالتفصيل، بالرغم من أن القيروانى عَمِلَ بالنحو وعُنِيَ بمسائله.

---

(١) كتاب « ما يجوز للشاعر فى الضرورة » للقزاز القيروانى - تحقيق وتقديم : المنجى الكعبى طبع الدار التونسية للنشر ١٩٧١ . ص ٢٣

وواضحٌ من الناحية التاريخية تأخر عهد علماء الضرائر عن النحاة واللغويين الأوائل، فذلك واضح من بيئتهم وتسميتهم مثل ابن عصفور الإشبيلى والقزاز القيروانى، فهؤلاء تجمعهم بيئة الأندلس وهم تابعون لعلماء المشرق بل يفخرون بالإقتداء بهم، فالقزاز القيروانى يتناول فى دراسته نماذج من المُشكل فى الشعر العربى مما تصدّ له علماء العربية من النحاة واللغويين وأبدوا آراء فيه، ففى عرض القزاز لبيت أبى نواس [١] : -

* كَمَنَ الشَّنَآنُ فيهِ لَنَا كَكُمُونِ النَّارِ فى حَجَرِهْ.

وتفاعيله (فاعلاتن فاعلن فاعلن)، يورد قول القدماء بأن النار مؤنثة فكان الوجه أن يقول : «كَكُمُونِ النَّارِ فى حجرها». وهذا ظاهرٌ على ما قالوا. ولكن العرب تتسع فتذكِّر المؤنث لمعنى تخرجه له يؤول به إلى التذكير، والحقيقة أنَّ ما يرويه القزاز عن القدماء لا يؤثر على البناء العروضى للبيت كما لا يؤثر على النباء اللغوى وإنما هو يشير إلى جانب من جوانب الاتساع فى الاستخدام لا يتعلق بكلٍّ من البنائين العروضى أو التركيبى النحوى وإنما هو إتساع فى المعانى وذلك باستخدام لفظ المذكر للدلالة على المؤنث، وهو يبرهن على تفسير الاستخدام باستخدامات عربية أُخَر أُجيزت للعلة ذاتها فيورد قول أمرئ القيس : -

* برهرهةٌ رخصةٌ رُودَةٌ كخرعُوبَةِ البانة المنفطرْ.

حيث ذكَّر الخُرْعوبة والبانة، لأنه يريد : الغُصْنَ، أو نحوه من المذكر، وكما قال الآخر :

* لو كان مِدْحة حيٌّ مُنْشِراً أحَداً أحْيَا أبَاكُنَّ ياليلى الأماديحُ.

فقال : «منشراً» وهو للمدحة. فذكَّر، لأنه يريد المدحَ أو غيره، مما هو فى معناه من المذكَّر.

والحقيقة أن تدليل القزاز بالاستخدامين الأخيرين على الظاهرة ليست مبنية على التطابق بين البناء العروضى والمادة اللغوية المنظومة، فالبيت الأول منهما من بحر المتقارب والثانى من بحر البسيط، وردَّ تاء التأنيث إلى المكون التركيب الذى أورده الشاعر «منشراً» يغيِّر من البناء المقطعى بحيث يزيد الوحدات العروضية بقدر

(١) ما يجوز للشاعر فى الضرورة» للقزاز القيروانى، تحقيق : المنجى الكعبى ص٢٤.

وحدة فيُحدث خللاً فى وزن البيت ومثله «خرعوبة + بانة» لكنه أراد أن ظاهرة الدلالة على المذكر بالمؤنث والمؤنث بالمذكر شائعة فى الاستخدام العربى وهذا يُعد تبريراً والتماساً لما يلجأ إليه الشعراء من استخدامات خاصة وإن صادف ذلك نكراناً من النحاة واللغويين، وهو يعبر من ذلك صراحة فيذكر : - (هذا على أن بعض النحويين يقول : كل ما لا روح له يجوز تذكيره وتأنيثه.

وهذا وإن لم يكن بشيء، فقد ذكرنا ما يعضده من شعر العرب على أن بيت أبى نواس له وجه لا ضرورة فيه، وهو أن « الكمون» مذكر مضاف إلى «النار» فيرّد الهاء عليه، فكأنه قال : ككمون النار فى حجرِ الكمون، أى : فى الحجر الذى تكمن فيه النار[1].

وليس من الصواب الحكم على القزاز بأنه مقتد بمنهج النحاة بالرغم من عرضه لوجهة نظر النحاة (هذا، على أن بعض النحوين، يقول : كل مالا روح له يجوز تذكيره وتأنيثه»فهو يحترز فى الجملة التالية بقوله (هذا وإن لم يكن بشيء) مستنداً إلى الشواهد والإستخدامات العربية التى تُدعم رأيه من جهة وتفسر الشاهد بشاهدٍ آخر من جهة أخرى فيقول (فقد ذكرنا ما يعضده من شعر العرب) ويزيد على ذلك فيورد لبيتٍ أبى نواس تفسيراً مخالفاً لتفسير القدماء فيخرجه عن دائرة الاستخدام الخاص فيعيد ضمير المذكر فى (حجره) إلى (الكمون) وواضحٌ من هذه المحاولات التى دُعمّت باستشهاداتٍ تبيح الظاهرة إنَ ثُبتَ أن الشاعر قد استخدمها أنها تفسير يخرجها عن دائرة الضرورة رغبة فى التماس المبررات للشاعر، بطبيعة الحال لا نستطيع الحكم على علماء الضرائر أو على القزاز نفسه فى تناوله لجميع الظواهر بأنه تابع لمنهج النحاة أو مخالف إذ إنّ تناوله أو تناول غيره من علماء الضرائر للظاهرة الواحدة قد يختلف أويتفق مع منهج النحاة من ناحية ومع عالم آخر من علماء الضرائر من ناحية أخرى، لكن الذى لاشك فيه أن القيرواني ينهجاً خاصاً فى تناوله للظواهر بحيث يُخرج الشاهد عن دائرة المآخذ التى أُخذت عليه فينفى عنه الضرورة كأخذهم على إبى تمام[2].

(١) «ما يجوز للشاعر فى الضرورة» للقزاز القيروانى ص٢٥.

(٢) «ما يجوز للشاعر فى الضرورة» للقزاز القيروانى ص٢٧.

* مِنْ كُلِّ أظْمَى الثَّرى والأرْضُ مُخْلَفَةٌ
وَمقشَعِرّ الرُّبى والشَّمْس في الحَمَلِ.

قالوا : الوجهُ (ظمآن الثرى)، لأن الواحدة ظمأي، كعطشان وعطشى، وإن كان كما زعموا فإن للشاعر أن يَرد مذكّر «فَعلى» إلى مذكّر الافعلاء»، إذ كان كل واحد منهما مَقيساً على صاحبه وذلك أن «فعلان» هذا مضارع «فَعْلاَء»، فالألف والنون في آخره، كالهمزة والألف في آخر «فعلاء» وخالفوا بين مذكّره كما خالفوا بين مذكّر «أفعل» ومونثه في اللفظ فلما اضطر أجرى مذكر «فعلى» مجرى «فعلاء». وأيضاً فإن العرب تقول : «رمُحُ أظلماَ»، إذا كان أسمر و«قناة ظمأى»، إذا كانت كذلك، فيجوز أن يكون المعنى : من كل أسود الثرى والأرض مخلفة، ألا تراه أسود لمَحْله، وذلك يدل على الجدب، فيكون هذا لا ضرورة فيه، وصنع الصنيع نفسه مع بيت المتنبى من الوافر :-

* أُحادٌ في سُدَاسٍ في أُحَادِ لُيَيْلَتُنَا المَنوطةُ بالتّنادِي.

فقد أُخِذَ على المتنبى صرفه (أُحاد) وصوغه (سداس) على هذا الوزن ولم تزد العرب على رباع أضف إلى ذلك حذفه الياء من (لييلية) خلافاً لسنن العربية في التصغير، فقد رأى القزاز أن أُحاد معناه واحد في ستة في واحد. فهو معدول عم واحد فليس فيه إلا علة واحدة، فلذلك أنصرف، والمنع يقتضى علتتن معاً، كما أن (طُوالا) معدول عن «الطويل»، وهو مغس «طويل» فهو منصرف. وأما قولهم : إن العرب لم تجاوز في العدّ «رباع» ادعاء منهم، لأن القياس لا يمنعهُ، وإنما جاء في القرآن إلى «رُبَاع»[1].

فأما في الكلام : فلا أرى مانعاً يمنعه، على أنه قد أتى في الشعر «عُشَار»، وهو قول الكميت :-

* فَلَمْ يستريثوكَ حتى جمعتِ فوق الرِّجَال خصَالاً عُشَاراً فإذا كان القياس يعطيه، وقد جاء في الشعر ما يجاوز«رباع» دل علىَ أن قوله «سداس» جائز.

* وأما قولهم، كان يلزمه أن يثبتَ في آخر «ليلة» الياء في التصغير، على ما يفعل العرب، فهذا تشعيث، وذلك أن العرب لما قالت في جمع «ليلة» «ليالي» جاءوا بياء في الجمع لَم تكن في الواحد. قالوا : - كأنه جمع «لَيْلاَن». فلما صغّروا،

(١) في قوله تعالى : - «فانكحوا ما طاب لكم من الناسد مثنى وثلاث ورباع» سورة النساء الآية (٣).

جعلوا التصغير بمنزلة الجمع، لأنهما من واد واحد، والزيادة فيهما من مكان واحد. فزادوا الياء كأنهم صغروا «ليلاة» فقالوا «لُيَيْلِيَة»، فإذا صغر شاعر على اللفظ كان حسناً، بل لا يمتنع في الكلام فضلاً على الشعر، والعرب تقول في تصغير «رجل» «رجيل» و«رويجل» فمن صغره «رجيلاً» صغره على لفظه، ومن قال «رويجل» قال معنى «رجل» و «راجل» واحد فصغره على المعنى فليس في هذا البيت على هذا مطعن. وتفسير القزاز هذا الذى يخرج الشاعر عن دائرة الاضطرار ينقصه أن ثبوت الياء في «لييلة» يؤدى إلى زيادة الوحدات العروضية فيختل وزن البيت، وقد غاب عن القزاز أيضاً أن النماذج العربية التى يوردها لإجازة الاستخدام الخاص الذى يعرض له هي أيضاً من مستوى لغة الشعر وأن الشاعر الذى يستشهد ببيته لإثبات الظاهرة قد يلجأ هو الآخر الى ركوب الضرورة ، وكان على القزاز أن يعدل قليلاً في منهجه فيختار نماذج من مستوى آخر من مستويات اللغة كآيات القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو الخطب أو النثر الفنى أو مستوى لغة الكلام، وفي هذه الحالة يثبت ما ذهب إليه من إخراج الشاعر عن دائرة الإضطرار، والحقيقة أنّ القزاز في بداية حديثه النظرى عن الظواهر التى يضطر إليها الشاعر فيجوز له يبدو متفهما لجميع جوانب التطبيقات العروضية في المسائل اللغوية والنحوية، لكنه عند التطبيق وتناول الشواهد تناولاً تحليلياً، يسلك سلوكاً آخر وهو إما التبرير بذكر استخدامات خاصة سابقة من الشعر العربى أو اللجوء إلى مبررات قواعدية مبنية على القياس النحوى واللغوى.

وفي تناوله للمسائل التى تتعلق بالنحو واللغة يستخدم مصطلحات مخالفة لما شاع عن علماء الضرائر والأدباء في الظاهرة الواحدة فهو يستخدم مصطلح (الإكفاء) يدل على اختلاف إعراب [1] الأبيات وهو يقصد بذلك اختلاف إعراب ضربى البيتين المتتاليين . كقول النابغة.

قــالت بنو عامرٍ خالُوا بَنى أَسَدٍ ... يــا بُؤْسَ لِلْجَهْلِ ضَرَّاراً لأَقْوامِ

تَبْدو كَواكِبُهُ وَ الشَّـمْسُ طَالِعَةٌ ... لا النُّورُ نُورٌ ولا الإظـلامُ إظـلامُ

– فالمكون «أقوام» مجرور على حين أن المكون (إظلام) الذى يحدث معه إيقاعاً يشترط أن يكون متوافقاً كماً وزمناً وحركة ورد مخالفاً لهذا الشرط مرفوعاً.

(١) ما يجوز للشاعر في الضرورة ص ٥٥.

- وهذه الظاهرة شاع عنها تسميتها بالأقواء لكن القيرواني يستخدم هذا المصطلح الأخير للتعبير عن نقصان عروض البيت عن ضربه بمقدار مقطع واحد واستشهد لذلك ببيت شبيب بن جعيل التغلبي

حَنَّتْ نَوَارُ وَلَاتَ هَنَّا حَنَّت وبَدَا الذى كانَتْ نَوارُ أَجَنَّتِ

كما رأتْ مَاءَ السَّلَى مشْرُوباً والفَرْثَ يُعْصَرُفِي الإناء أَرَنَّتِ

فخفض ورفع أيضاً وهذا من أقبح العيوب ولايجوز لمن كان مولداً هذا لأنه جاء في شعر العرب على الغلط وقلة المعرفة به وأنه تجاوز طبعة ولاشعر به ألا ترى أن النابغة غنى له فلما سمع اختلاف الصوت لاخفض والرفع فَطِنَ له ورجع عنه [1].

وفي تناول القزاز لهذه الظاهرة خلط بين المعايير، فقد تبنَّى في بداية الحديث نظرة النحاة واللغويين من حيث القياس وعدم إجازة هذا الاستخدام بخاصة للمولدين بالرغم من وقوعه في شعر القدماء حيث لم تكن هناك قواعد نحوية في العهود السالفة، أما بعد مرحلة التقعيد للغة فلا يحق أن يحيد الشاعر عن تلك القوانين التي سنها النحاة واللغويون، وفي نهاية حديثه نجد ألا علاقة بين الوزن العروضي والقواعد النحوية في هذه المسألة من وجهة نظره فكأن المسألة تتعلق بالموسيقى وإنسجام الحركات في صوت المنشد بحيث لايرفع مرة نهاية البيت ويخفضها أخرى على حين أن المسألة إلى جانب كونها إيقاعية موسيقية فهي ترتبط بالوظيفة النحوية للمكون التركيبي في آخر البيت، فلامكون (مُزَوَّد) في حالة إضافة وحالته الجر أما المكوَّن (الأسود) فهو نعت وعلامته الرفع وليس من شك في أن مسألة إيراد ضرب البيت حاملاً علامة محددة يقتضي نظم التركيب النحوي نظماً خاصاً.

- والقزاز سواء في اتباعه لمنهج النحاة أو انفراده عنهم بخصوصية لايلتزم معياراً واحداً فقد سبق أن أجاز ماورد خطأً عن القدماء وحظره على المحدثين ناهجاً نهج النحاة واللغويين لكنه في ظاهرة أخرى وهي إجراء المعتل من الأفعال مجرى السالم[2] لايفرق بين قديم ومحدث بل يجيز الظاهرة بأكملها بالرغم من تعلقها

(١) ما يجوز للشاعر في الضرورة ص ٥٦.

(٢) ما يجوز للشاعر في الضرورة ص ٦١.

بقواعد النحو فهو يرى أنه يجوز للشاعر أن يجرى المعتل من الأفعال مجرى السالم فيجزم ولايحذف حروف الإعتلال وذلك أن العرب استثقلت الحركات فى الياء والواو فحذفتها عنهما وأبقتهما سواكنٍ فى الرفع إذا قلت : هو يدعوُ وهو يرميِ، فإذا جزمت حذفتهما، فقلت: لم يدعُ ولم يرمِ، فإذا احتاج الشاعر أجرى هذا المعتل مجرى السالم فأثبت الياء فى الجزم كأنه يتوهم أنها كانت متحركة فسكنها كما قال الشاعر:

أَلَمْ يأتيكَ والأنباء تَنْمِى بما لاقَتْ لَبُونُ بَنِى زِيادِ

فقال (أَلَمْ يأتيكَ) والوجه : ألم يَأْتِكَ، ولكن أجراه على ما ذكرنا. ومثله قول الآخر.

*ثُمَّ نَادى إذَا دَخَلْتَ دِمشْقاً يا يَزِيدَ بْنُ خَالد بن يزيد

فأثبت الياء فى (نادى) وهو موضع تسقط فيه الياء وجاء فى ذوات الواو قوله:

– هَجَوْتَ زَبَّانَ ثمة جِئْتَ مُعْتَذِراً مِنْ سَبِّ زَبَّان لم تهجو ولم تَدَعِ

فقال (لم تهجو) والوجه «لم تهجِ» ولكن أثبت على أصل ما ذكرنا. وهذه معالجة صوتية تعتمد على مبدأ الثقل والخفة والأخذ بمبدأ السهولة فى النطق وفيها أيضاً تبرير للشاعر بمسألة التوهم بالرغم من أن المسألة تتعلق بالقاعدة النحوية أكثر منها تعلقاً بالخفة والسهولة ومسألة الخلط فى المعايير أثرها واضح فى هذا التناول أضف ذلك إلى نهج النحاة في التناول الذى بدأ أثره واضحاً فى هذه الظاهرة حيث بدأ بذكر أمثلة توضيحية من مستوى لغة الكلام العادى ثم تلاها بالشواهدوعقب بالتفسير. هذا من حيث نهج التناول أضف ذلك إلى نقله عن النحاة الأوائل الظواهر عينها وشواهدها ويبدو أن مسألة الضرائر قد شغلت النحاة واللغويين فى المقام الأول وما كان ممن كتبوا في الضرائر إلا أن جمعوا هذه الظواهر وأضافوا عليها من عندهم وصنفوا بها كتباً أضف ذلك إلى أنهم عملوا بصناعة النحو الأوائل كسيبويه والمبرد ومن ذلك الإتيان بالفعل معرى من الضمير، فمما فى عصورهم وبيئتهم وهذا بالطبع بعد عصر النحاة فمما يجوز للشاعر الإتيان بالفعل معرى من الضمير، وقبله اسم مرفوع بالابتداء، والهاء مضمرة مع الفعل وهو مثل قولك: «زيد ضربت» وهذا لايكون فى الكلام ولكن فى الشعر عند الضرورة ومنه ما أنشده سيبويه:

قد أصبحت أم الخيار تدّعيّ   على ذنبا كله لم أصنع

فرفع «كله» ولاعائد فى «أصنع» فكأنه أراد : «كله لم أصنعه» أو كله غير مصنوع» وكذا أنشدوا قول امرئ القيس:

فأقبلت رحفاً على الركبتين   فثوب نسيت وثوب أجر

برفع «ثوب» وتعرية «نسيت» و«أجر» من العائد، كأنه يريد : نسيته وأجره . ومثله قول الآخر:

فيوم علينا ويوم لنا   ويوم نساء ويوم نسر

فأضمر الهاء على قول من جعله مفعولاً على السعة فأنه قال:

«فيوم نساؤه ويوم نسره» ومن جعله ظرفاً أراد: فيوم نساء فيه ويوم نسر فيه وكذا قول الآخر:

ثلاث كلهن قتلت عمدا   فأخزى الله واجعة تعود

فأضمر الهاء أيضاً ورفع والحقيقة أن نظر القزاز ثاقب خصوصاً أن إعادة الضمير الظاهر إلى الفعل يغير من عدد الوحدات العروضية بالزيادة فلا يحدث تطابق بين البناء العروضى والتركيب النحوى أما مسألة كون المكون التركيبى مرفوع أو منصوب فلا تدخل فى هذا الإطار وهى أعلق بتناول النحويين ومحصورة فى دوائر اهتمامهم والقزاز نفسه يعلق على الشاهد الأخير ويؤيد ما ذهبنا إليه فيقول[1] : (قد أنكر بعض أهل النظر هذا، ولم يجزه فى كلام ولاشعر، وقال: لاضرورة فى هذا، لأن المنصوب يزنه المرفوع، فلو نصب لم ينكسر الشعر، وقال : كذا أنشده أكثر الناس منصوباً، ونحن لاندفع مارواه سيبويه على ثقته وعلمه مع قوله سمعناه من العرب مرفوعاً وواضح من كلام القزاز أن أهل النظر الذين ذكرهم هم من العروضيين لتركيزهم على جانب الوزن الذى لايتأثر بنوع العلامة الإعرابية ولا وظيفة المكون التركيبى وواضح أيضاً إيمانه بهذا المبدأ بالرغم مما أظهره فى نهاية حديثه من تقديسه لرأى سيبويه وثقته فيه وفى علمه.

ويتناول القزاز من الخصائص التركيبية للتراكيب العربية ما يتعلق بمسألة البنية العروضية مع البناء التركيبى النحوى ومن ذلك الفصل بين المتلازمين بحيث إذا

(١) ما يجوز للشاعر فى الضرورة ص ٦٧.

أُعيد ترتيب التركيب بتلاصق المتلازمين لاختل الوزن وقد عبر القزاز عن الفصل بين المتلازمين بمصطلح (الفرق بين الجار والمجرور)[1] ومما يجوز له الفرق بين الجار والمجرور في الشعر. وليس ذلك بجائز في الكلام لا تقول: «هذا غلام اليوم زيد» ويجوز في الشعر ، كما قال الشاعر:

رب ابن عم لسليمى مشمعل   طباخ ساعات الكرى زاد الكسل

فأضاف «الطباخ» إلى «الزاد» وفرق بينهما بـ «ساعات الكرى» ومثله على إنشاء بعضهم:

وكرار خلف المحجرين جواده   إذا لم يحام دون أنثى حليلها

فأضاف «كرار» إلى «الجواد» وفرق بينهما بـ «خلف المحجرين»

وقال الشاعر:

فزججتها بمزجةٍ   زج القلوص أبى مزاده

يريد «زج أبى مزاده القلوص» ففرق بين الظرف ونصب المفرق به بالعامل، وهذا أصعب مما جاز.

والحقيقة أن النحاة أعدوا لهذه الظاهرة باباً لكنهم لم يناقشوا المسألة على أنها ضرورة يضطر إليها الشاعر بخاصة وإنما كان تناولهم للمسألة تناولاً تركيبياً يتعلق بوظيفة المكوّن الفاصل بين متلازمين أو الجملة التى تقع موقعه وأسموها بالإعتراض. لقد عنون القزاز كتابه بـ (ما يجوز للشاعر فى الضرورة) لكننا فى ثنايا الكتاب وفى كثير من الظواهر نجده يستقبح بعض الاستخدامات الخاصة ويرد من كلام النحاة مالا يجيز للشاعر مثل هذا الاستخدام وهذا الأمر مخالف للهدف الذى أنشأ القزاز الكتاب من أجله وقد يستخدم القزاز بعض المبررات التى تخرج عن إطار التركيب أو المعنى مثل (التوهّم) ففى باب (أن يجرى الشاعر نون الجمع بالإعراب)[2] أو ورد قول الشاعر:

وَمِئِينُ القُرْآنِ فاتْلُ عَلَيْهِمْ   وَدَعِ الشِّعْرَ إِنَّهُ خَيْرُ قِيلِ

فأثبت النون فى «مئين» القرآن والوجه (مئى) القرآن ولكن توهّم النون من

(١) ما يجوز للشاعر فى الضرورة للقزاز القيروانى ص ٧٢.

(٢) ما يجوز للشاعر فى الضرورة ص ٨٤.

من الأصل وهو بهذا يجيز للشاعر مثل هذا الاستخدام الخاص دون مقتضٍ لغوى، على حين أن سيبويه يجيز عكس هذا الاستخدام وذلك فى الظاهرة عينها حيث يورد شطراً من الرجز.

وحاتم الطائى وهّاب المئى

وهذا الأمر يتعلق بضرورة القافية حيث أن قصيدة الرجز هى كما أثبتها سيبويه على هيئة أشطار فتكون نهاية الشطر الواحد هى القافية، لكنّ جامعى الدواوين كما فى ديوان رؤبة بن العجاج وديوان ذى الرمة يثبتون الرجز على أنه قصيدة تامّة ذات شطرين وهنا لا تتضح ضرورة القافية أو لا يدرى الباحث علة الحذف، وما نوّد قوله هنا هو أن لفظ (مئين) ورد محذوف النون كما أثبته سيبويه وورد أيضاً تاماً فى حالة إضافة كما أثبته القزاز وبرره بالتوهم والحقيقة أن المسألة تتعلق بكل من الوزن والمادة اللغوية. وبدأ نهج القزاز فى كتابة وكأنه يكتب كتاباً فى النحو فقد أهتم بالقضايا الخلافية بين البصر بين والكوفيين ومن ذلك ما أورده عن جواز مد المقصور عند الكوفيين وعدم جوازه عند البصريين[1] فهو يرى أن حجتهم فى ذلك أنك لا تخفف الشئ بالحذف منه، وليس لك أن تزيد فيه ما ليس منه فلذلك جاز عندهم قصر الممدود لأنك تخذف منه ما تخففه به، ولم يجز مد المقصور لأنك تزيد فيه ما ليس منه وأنشد من أجاز مد المقصور :

يالكَ مِنْ تمرٍ ومِنْ شيشاء ينْشَبُ فى الحلْقِ وفى اللّهاءِ

فمد «اللّهاء» وهو جمع لهاة مثل قطاة وقطا ومثله قول الآخر

«قفاؤكَ أحسنُ من وجهه»

فمد «القفا» وهو مقصور أيضاً

ويزيد على هذا أنه يستخدم مصطلحات النحويين عينها كمصطلح «الإلزاق» ويسمى بالإلصاق وهذه الظاهرة يتناولها النحاة غالباً فى باب الجر والإضافة فمما يجوز للشاعر وفقاً لرأى الكوفيين حذف الالزاق فى قولهم «مررت بزيد» وأنشدوا[2].

---

(١) ما يجوز للشاعر فى الضرورة، ص ٩٩.

(٢) ما يجوز للشاعر فى الضرورة، ص ١٠٣.

تمرون الديار ولم تعوجوا كلامكم على إذا حرام

يريدون «تمرون بالديار» وأنكر هذا سائر البصريين وقالوا : لا يجوز فى كلام ولا شعر.

وينفرد ألقزاز ببعض الآراء التى يمكن أن تعزى إليه وهى التفسيرات التى تخرج عن إطار اهتمام النحاة واللغويين كتغير الحذف بالاستثقال ومن ذلك ما أورده فى حذف الإعراب، مما يجوز للشاعر على قول قوم من النحويين حذف الإعراب إذا احتاج إلى ذلك، وهذا الا يكاد يجوز عند أكثرهم فى كلام ولا شعر وأنشد من أجازه.

فاليومَ أشربْ غيرَ مستحقب إثماً من الله ولا واغل

فحذف الإعراب من «أشرب» وهو فعل مستقبل حقه أن يكون مرفوعاً غير أنه يتخلص قليلاً من تبعيته لآراء النحاة فيقول[1] «فعل هذا فيه ما يفعل فى الحركات التى تحذف استثقالاً وليس بإعراب».

والحقيقة أن ما نذهب إليه فى فكرة التطبيقات العروضية بتعديل التركيب وفقاً للوزن وليس الحذف وإجراء الزحافات والعلل فحسب قد انتبه اليها القزاز لكنه لم يصنفها تحت باب واحد وهو التصرف فى التركيب لكنه وفقاً لتأثره بالنحاة ونهجهم قد صنفهم وفقاً للظواهر النحوية المختلفة فمن هذه الظواهر ما تناوله القزاز بعنوان «نعم الرجل الظريف زيد» وهو يستمد العنوان من المثال يرمز به للظاهرة التركيبية فمما يجوز للشاعر[2] فى رأية ما أورده عن العرب فى أنها لا تقول : «نعم الرجل الظريف زيد» ولا «بئس الرجل الفاسق عمرو» ولكن إذا اضطر إليه الشاعر جازله كما قال الأول :

نعم الفتى المرّىُّ أنت إذا هم حضروا لدى الحجرات نار الموقد «فالمرىّ» من نعت الفتى جاء به اضطراراً، والمسألة هنا تتعلق بزيادة مكوّن تركيبى لإكمال عدد الوحدات العروضية اللازمة لبحر الكامل، وفى ظاهرة تركيبية أخرى تتعلق بإعادة ترتيب الجملة العربية أسماها : «تقدمة إلا فى الإستثناء»[3] . وأورد فيه : ويجوز له

(١) ما يجوز للشاعر فى الضرورة، ص ١٠٤.

(٢) المرجع السابق، ص ١٠٨.

(٣) المرجع السابق، ص ١٠٩.

تقدمة «إلا» والإستثناء فأجازوا : «إلا زيداً أتانى القوم وأنشدوا :

خلا الله ما أرجو سواك وإنما أعد عيالى شعبة من عيالكا

وكان الوجه أن يقول : «ما أرجو سواك خلا الله»

والظاهرة نفسها كررها – وفقاً لما أشرنا إليه من تبعيته للنحاه بل يبدو أنه جمع هذه الظواهر وفقاً لترتيب أبواب نحوية فى كتاب بعينه أو عدد من الكتب – فى الإعتراض فأورد العنوان الأول ص ٧٢ بعنوان «الفرق بين الجار والمجرور» ويقصد الفصل بين المتلازمين وفى ص ١١٢ يكرر الظاهرة بعنوان «التفرقة بين المفسر والعدد» فيقول «ومما يجوز له التفرقة بين المفسر والعدد فى قولك «عندى ثلاثون رجلاً وأربعون فرساً» فيجوز له : «عندى ثلاثون فى الدار رجلاً» ومن أثر تبعية القزاز لنهج النحاة اضطراره هو إلى إثبات أبواب فى الكتاب لا تتعلق بالوزن أو القافية بل تتعلق بالعلامة الإعرابية مثل «الخفض على الجوار»[1] فأورد فيه، مما يجوز له الخفض على الجوار وذلك مثل قول الشاعر : «كأن نسج العنكبوت المرمل» فخفض (الرمل) لمجاورة (العنكبوت) وحقه أن يكون منصوباً، لأنه من نعت (النسج) ومثله قول امرئ القيس :

كأن ثبيراً فى عرانين وبله كبيراً ناسٍ فى بجادٍ مزملِ

فخفض (مزملاً) لجوارة للبجاد وكان حقه أن يكون رافعاً لأنه نعت لـ(كبير)، ومثله قول الآخر :

كأنها ضربت قدام أعينها قطناً بمستحض الأوتار محلوح

فخفض (محلوحاً) لجواره (الأوتار) وحقه أن يكون نصباً لأنه من نعت القطن، فهو لا يبحث عن تفسير عروضى أو قفوى بل ينهج النهج نفسه فى البحث عن تفسير عند النحاة على أنه لم يكن فى حاجة إلى إثبات الظاهرة أو البحث لها عن تفسير فهى بأبواب النحو أعلق وبتفسيراتهم ألصق، يقول القزاز : قد حكى سيبويه أن العرب تقول (هذا جحر ضبٍّ خربٍ) فيخفضون (الخرب) لجواره (الضب) وإن كان نعتاً للـ «جحر» وهذا عند أكثرهم لا يجوز إلا فى الشعر، أضف ذلك إلى عدم لجوئه إلى أى تصنيف للضرائر كأن تكون صوتية أو صرفية أو

(١) المرجع السابق، ص ١٤٥.

تركيبيه أو تتعلق بالمعاني بل أنه في حذف الحركة يركز على كونها حركة إعرابية ويبدو أن علماء الضرائر اتبعوا نهجاً متشابهاً ذلك أن عملهم واحد وهو الإشتغال بمسائل النحو واللغة وأن تركيزهم على دراسة خصائص مستوى لغة الشعر كانت نابعة من عملهم النحوي، فأغلب هذه الخصائص إعرابية، فحديث ابن عصفور الإشبيلي (ت ٦٩٦) عن منهجه في كتابه الضرائر يشبه إلى حد كبير ما ذكره القزاز القيرواني في مقدمه كتابه، يقول ابن عصفور[1] (أعلم أن الشعر لما كان كلاماً موزوناً يخرجه الزيادة فيه والنقص منه عن صحة الوزن، ويحيله عن طريق الشعر، أجازت العرب فيه مالا يجوز في الكلام، اضطروا إلى ذلك أو لم يضطروا اليه، لأنه موضع ألفت فيه الضرائر. دليل ذلك قوله :

كم بجودٍ مقرف نال العُلى وكريم بخلُه قد وَضَعَه

في رواية من خفض «مقرفا». ألا ترى أنه فصل بين «كم» وما أضيفت اليه بالمجرور، والفصل بينهما من قبيل ما يختص بجوازه الشعر، مع أنه لم يضطر إلى ذلك، إذ يزول الفصل بينهما برفع مقرف أو نصبه).

والمنهج النحوى واضح في تفسير البيت إذ لا يؤثر على البناء العروضي للبيت كون العلامة الإعرابية على آخر المكوَّن (مُقْرِف) فتحة أم كسرة أم ضمة.

وسوَّى ابن عصفور في بعض الضرائر بين لغة أكثر من مستوى لغوى والمبرر عنده واحد وهو الرغبة في إحداث إيقاع موسيقى بين الجمل[2] وقد ألحقوا الكلام المسجوع في ذلك بالشعر، لما كانت ضرورة النثر أيضاً هي ضرورة النظم، دليل ذلك قولهم : «شهري ثرى، وشهر ترى، وشهر مرعى»، فحذفوا التنوين من «ثرى» ومن «مرعى» اتباعاً لقولهم ترى، لأنه فعل فلم ينون لذلك. وكذلك قالوا : الضيح والريح، فأبدلوا الحاء ياء اتباعاً للريح، والأصل الضح. حكى ذلك الخليل وأبو حنيفة الدينوري.

وفي الحديث عن النبي ﴿ﷺ﴾ أنه قال : «أرجعن مأزورات غير مأجورات». والأصل موزورات، لأنه من الوزر، فأبدلوا الواو ألفاً اتباعاً لمأجورات.

(١) ضرائر الشعر لابن عصفور الإشبيلي تحقيق السيد ابراهيم محمد ص ١٣، دار الأندلس (الطبعة الثانية ١٤٠٢ – ١٩٨٢).

(٢) المرجع السابق، ص ١٣، ١٤، ١٥.

وقد جاء مثل ذلك أيضاً في فواصل القرآن لتتفق، قال الله تعالى : «فأضلونا السبيلا»، وقال سبحانه : «وتظنون بالله الظنونا». فزيادة الألف في «الظنونا» والسبيلا» بمنزلة زيادة الألف في الشعر على جهة الإطلاق ولكون السجع يجرى مجرى الشعر ساغ لأبي محمد الحريرى أن يقول : «فألفيت فيها أبا زيد السروجي يتقلب في قوالب الإنتساب، ويخبط في أساليب الاكتساب. فأشبع الكسرة في قواليب اتباعاً لأساليب».

وأنواع الضرائر عند ابن عصفور لا تكاد تختلف عند غيره فهي منحصرة في الزيادة ،النقص والتأخير والبدل، وفي تقسيم ابن عصفور لأنواع الزيادة وهم بأن هذا التقسيم تقسيم كمي يتناسب مع البناء العروضي الذى يعتمد على الوحدات الزمنية خصوصاً كمّها، فالزيادة منحصرة في زيادة حركة، وزيادة حرف، وزيادة كلمة ،وزيادة جملة ومثلها في النقص، لكن هذه الحركات تصنف تصنيفاً إعرابياً كما يبدو من التسمية بالرغم من أن بعضها ليس حركات إعراب، مثل حذف الفتحة من عين «فعل» (صفحة ٨٤) فهذه الحركة في عين الكلمة لا تتعلق بفتحة الإعراب التي هي علامة النصب، ذلك أن العلامة تظهر على آخر المكون التركيبي، كما يعرض ابن عصفور لحذف الفتحة من آخر الفعل الماضي (صفحة ٨٧) وهي أيضاً حركة بناء لا تتعلق بالوظيفة النحوية قدر تعلقها بالكم الزمني للحركة.

وتستوى عنده في التسمية والتناول الحركة التي سبق الحديث عنها التي تتعلق بالكم الزمني ولا تتعلق بالوظيفة النحوية بالحركة الإعرابية مثل حذف الفتحة التي هي علامة إعراب من آخر الفعل المضارع (صفحة ٨٩) وحذف الفتحة التي هي علامة إعراب من آخر الاسم المعتل (صفحة ٩١) وحذف علامتي الإعراب - الضمة والكسرة من الحرف الصحيح (صفحة ٩٣).

وهذا المنهج النحوى في التناول لا يقتصر على العلامة فحسب بل يتطرق إلى مسائل أعمق في الفكر النحوى كالإضمار، فابن عصفور يورد : إضمار حرف الخفض وإبقاء عمله من غير أن يعوض منه شئ وهو يقصد ورود المكون التركيبي مجروراً دون مقتضٍ أي بدون عامل مؤثر يحدث فيه الخفض[1] نحو قوله :

(١) ضرائر الشعر لابن عصفور الإشبيلي، ص ١٤٤.

لاهِ ابنُ عمك لا أفضلت في حسب   عني ولا أنت دياني فتخزوني

ويريد : لله ابن عمك، واختلفوا في اللام من قوله «لاه» فقال قوم : المحذوفة اللام الأصلية، والباقية لام الخفض، لأن لام الخفض لا يضمر بإجماع، وقال آخرون بل الباقية الأصلية لئلاً يحذف من أصل الحرف.

رأيني خليسا بعد أحوى تلعبت   بفوديه سبعون السنين الكوامل

وصنع الصنيع نفسه في : إضمار الجازم وإبقاء عمله[1] وهو أقبح عنده من إضمار الخافض وإبقاء عمله، لأن عوامل الأفعال أضعف من عوامل الأسماء، فمما جاء من ذلك قوله :

محمد تَفْدِ نفسكْ كلّ نفس   إذا ما خفت من شئ تَبَالا

يريد : لتفد نفسك، وقوله، أنشده الفراء :

من كان لا يزعم أني شاعرٌ   فَيَـدْنُ مني تنهـه الزواجـرُ

يريد : فليدن.

وتتضح مسألة الإعمال النحوي في إضمار «أن» الناصبة وابقاء عملها من غير أن يعوض منها شئ[2]، فالمسألة هنا هي مسألة إبدال حركة مكان أخرى أي إبدال الضمة التي كان يجب أن تصحب الفعل المضارع الذي لم يسبق بناصب ولا جازم بحركة الفتحة التي كانت مسوغاً لتقدير إضمار «أن» الناصبة، وهذا بطبيعة الحال لا يؤثر على البناء العروضي للبيت، إذ ليس هناك نقص في المادة اللغوية لتطابق البنية العروضية، لكن هذا التقدير يعد تقديراً نحوياً بحتاً خاضعاً لنظرية الإعمال النحوي، يقول ابن عصفور : إضمار «أن» الناصبة وإبقاء عملها من غير أن يعوض منها شئ، تشبيهاً لها بإضمارها بعد الحروف التي جعلت عوضاً منها، وأعني بذلك الحروف التي ينتصب الفعل بعدها بإضمار «أن»، فمما جاء من ذلك قوله :

فلم أرمثلها جناسة واحدِ   ونهنهت نفسي بعدما كدت أفْعَلَه

---

(١) ضرائر الشعر لابن عصفور الإشبيلي، ص ١٤٩.

(٢) ضرائر الشعر لابن عصفور الإشبيلي، ص ١٥١.

يريد : أن أفعَلَه، وقوله :

وحَقّ لمن أبو بكر أبوه — يوفقه الذى رفع الجبالا

يريد : أن يوفقه.

ومثله إضمار «لا» النافية غير الداخله على الفعل المستقبل فى جواب القسم[1].

نحو قول النمر :

وقولى إذا ما أطلقوا عن بعيرهم — تلاقونه حتى يؤوب المُنَخّلُ

يريد لا تلاقونه، وقول أبى ذؤيب :

تنفك تسمع ما حييـــــت — بهـــالكٍ حتى تكّـونَهْ

يريد : لا تنفكُ.

وفكرة تعاور حروف الجر بعضها موضع بعضها الآخر، أى أن يؤدى كل منها الوظيفة الدلالية للمكون الآخر، ذلك أن الوظيفة النحوية واحدة لكل هذه الأحرف، يعبر عنها ابن عصفور بمصطلح نحويٍ هو «الإبدال»[1]، فمنه إستعمال بعض حروف الخفض موضع بعض، نحو قول القُحيف العُقَيلى :

إذا رَضِيتْ علىّ بنـو قُشَـيرٍ — لَعَمْـرُ الله أعجبنـى رضـاهـــا

يريد : عنى، وهنا حلّ حرف الجر «عل» موضع «عن».

وحلّ الحرف «على» موضع «اللام» فى قول الراعى :

رعتـه أشـهراً وخـلا عليهـا — فطـــار إلىّ فيهـــا واســـتعارا

يريد : وخلالها.

وحل الحرف «على» موضع «الباء» فى قول أبى ذؤيب :

وكأنهـن ربابـة وكـأنـه — يَسَرٌ يفيض على القداحِ ويصرع

يريد : يفيض بالقداح.

وحل الحرف «على» موضع «من» فى قول الشمّاخ :

(١) ضرائر الشعر لابن عصفور الإشبيلى.

وبُردانِ من خالٍ وسبعون دِرْهَماً

على ذاكَ مقروظٌ من القدّ ماعزُ

يريد : مع ذاك.

وهكذا يستمر ابن عصفور فى عرض تبادل إحلال حروف الجر بعضها لمواضع البعض الآخر فى العديد من الشواهد والإستخدامات الشعرية بالرغم من عدم تأثير تغير الوظيفة الدلالية لكل حرف حين يحل موضع الحرف الآخر على البناء العروضى للبيت.

وواضح من هذا النهج الذى نهجه ابن عصفور أن المسألة ليست مسألة تأثير تخصص بعينة على تخصص آخر كتأثير النحاة على علماء الضرائر فى طريقة التناول، خصوصاً أن علماء الضرائر عملوا بالنحو، فقد لاحظت أن كثيراً مما ورد عند ابن عصفور قد تأثر به فيما بعد السيوطى، وهو نحوى فى مؤلفه «المطالع السعيدة»، فما أورده ابن عصفور فى بداية كتابه عن إضطرار الشعراء وإضطرار من يكتبون كتابات أخرى غير الشعر كالنثر الفنى والاسجاع، بل وفى بعض أحاديث الرسول ﴿ﷺ﴾ وبعض التراكيب القرآنية، قد أورده السيوطى متناثراً فى بعض أبواب النحو خصوصاً باب نائب الفاعل، أضف ذلك إلى ما ورد عند السيوطى فى باب «المجرورات وما يحمل عليها من المجزومات» فى الكتاب الثالث من مسألة عرضه عرضاً وافياً مستفيضاً لفكرة تعاور حروف الجر لبعضها البعض مركزاً على الوظيفة الدلالية ومستعرضاً للشواهد العربية من شعر ونثر وحديث شريف وقرآن كريم وهو يزيد عن أبن عصفور فى هذا الجانب، وهنا يتضح أن المسألة زمنية أكثر منها تخصصية، وعلماءِ الضرائر الأُوَل قد تأثروا بسيبويه لأنه الواصف الأول لتراكيب اللغة العربية ولذا عدت نظرة علماء الضرائر فيما بعد معيارية وتفسيرية إلى جدٍ كبير، غير أنها تمتاز بوضوح المصطلح النحوى أو اللغوى الذى لم يكن واضحاً فى كتب النحو الأولى بل إن المصطلحات نفسها تبدو أكثر وضوحاً واستقراراً عند «ابن عصفور الإشبيلى» عنها عند «القزاز القيروانى» ومن ذلك مصطلح الفصل بين المتلازمين بالرغم من أن العالمين كتبا فى موضوع واحد وهو الضرائر.

على أن النحاه عند تناولهم لغة الشعر فى الدرس النحوى حاولوا فى الأغلب الأعم أن يخضعوا هذه اللغة لمعاييرهم فاستعملوا القياس، ولجأوا إلى التأويل،

واستعانوا بالعوض، وقدر والحذف، وتصودوا أشياء لم تدر بخلد الشاعر، كل ذلك من أجل هدفٍ واحد محدد هو أن تستوى لغة الشعر مع لغة النثر، واستواء لغة الشعر ولغة النثر معناه الخلط بين مستويين، وهو ما يتمثل فى المنهج المعيارى[1].

يقول سيبويه «وأما قول الأحوص»:

* سلام الله يا مطرٌ عليها   وليس عليك يا مطرُ السلام

فإنما لحقه التنوين كما لحق ما لا ينصرف، لأنه بمنزلة اسم لا ينصرف، وليس مثل النكرة، لأن التنوين لازم للنكرة على كل حال كذا والنصب، وهذا بمنزلة مرفوع لا ينصرف يلحقه التنوين اضطراراً لأنك أردت فى حال التنوين فى مطر ما أردت حين كان غير منون، ولو نصبته فى حال التنوين لنصبته فى غير حال التنوين، ولكنه اسم اطرد الرفع فيه وفى أمثاله فى البناء، فصار كأنه يرفع بما يرفع من الأفعال والابتداء، فلما لحقه التنوين اضطراراً لم يغير رفعه كما لا يغير رفع ما لا ينصرف إذا كان فى موضع رفع، لأن مطراً وأشباهه فى النداء بمنزله ما هو فى موضع رفع، فكما ينتصب ما هو فى موضع رفع كذلك لا ينتصب هذا»[1].

وهذا خلط بين المستويين كبير، فمعايير النثر تقضى بأن يكون المنادى معرباً منصوباً فى ثلاث حالات : المضاف والشبيه بالمضاف والنكرة غير المقصودة. وتقضى بأن يكون المنادى مبنياً على ما يرفع به فى حالتين : العلم والنكرة المقصودة والتزام الشاعر بهذه المعايير فى الشطر الثانى، فقال (يا مطر) فبناه على الضم، لأنه علم، ولكنه لم يستطع أن يفى بذلك فى الشطر الأول حتى لا ينكسر وزن البيت عروضياً فاضطر إلى تنوين مطر، وبذلك تستقيم الثانية من الوافر.

* سلام اللـــ   ـــه يا مطرُ   عليها.

* مفاعلْتن   مفاعلْتن   فعولن.

---

(١) «الكتاب بين المعيارية والوصفية» تأليف : أحمد سليمان ياقوت، الطبعة الأولى، ١٩٨٩، دار المعرفة الجامعية.

(٢) الكتاب ١ / ٣١٣.

فهذه إذن لغة الشعر كما نطقها الشاعر، وهذا هو المنهج الوصفي، ولكن سيبويه يحاول أن يخضع هذه اللغة لمعايير لغة النثر، فيقول في كلام طويل فيه بعض الغموض إن كلمة (مطر) ليست نكرة (يقصد ليست نكرة غير مقصودة)، فلا يجوز للشاعر أن يقول (يا مطراً)، ولكنه قال (يا مطرٌ) ثم إن الشاعر قد شبه (يا مطرٌ) هذه بالممنوع من الصرف إذا نوّن، فقال (يا مطرٌ)، فلماذا لم يتخيل الشاعر هذا الشبيه، أو لماذا لم يجرِ سيبويه هذا التعليل على كلمة (مطر) الثانية، لا سيما أنها اسم للشخص نفسه المذكور في الشطر الأول؟ الجواب عن ذلك: أن الشطر الثاني سليم الوزن بدون تنوين (مطر):

وليس عليـــــ ك يا مطرس ســـــلام.

مفـــاعلتن مفاعلتن فعولن.

ويمتاز سيبويه عن كتب الضرائر في إدراكه للفوارق التركيبية التي يؤثر انتظـامها على نحوٍ ما بطبيعة الحال على البناء العروضي، فلو انتظم البنـاء التركيبي انتظاماً آخر لاختلت البنية العروضية، ومن ذلك تعليله لعدم جزم (تقول) في بيت زهير:

* وإن أتاه خليل يوماً بمسألة يقول لا غائب مالي ولا حرم

قائلاً «وقد تقول إن تأتيني آتيك، أي آتيك إن أتيتني» يقصد سيبويه بذلك أن الشاعر قال هذا البيت على نية التقديم والتأخير، أي يقول: لا غائب مالي ولا حرم إن أتاه خليل، ويكون بذلك قد أبعد (يقول اعن مجال عمل (إنْ) الشرطية التي تجزم فعلين. وبذلك يحافظ على قواعد النحاة، مع أن أول ما يتبادر إلى الذهن أن الشاعر قال: (يقول)، لكي تستقيم التفعيله الأولى من البسيط (متفعلن) ولم يكن في نيته تقديم «ولا تأخير، ولم ينظر إلى (إنْ) حتى يبعد (يقول) عن تأثيرها ولو أنه استبدل بها (يقل) كما تقضي بذلك المعايير النحوية لا تكسر البيت.

ويأتي سيبويه بأبياتٍ كثيرة على هذا النمط، نجد فيها إنْ عاملة في فعل واحد دون الفعل الآخر، ويعلل سيبويه لذلك بنيه التقديم والتأخير فعندما يقول جرير بن عبد الله البجلي:

* يا أقرع بن حابس يا أقرع إنك إن يُصرعْ أخوك تصرعُ.

يعلل سيبويه لذلك قائلاً، أى أنك تصرعُ إن يصرع أخوك»[1] وهو بذلك التفسير والتحليل يسّوى بين لغة مستويين من مستويات الاستخدام العربى فى التقعيد بالرغم من إدراكه لمسألة توافق النظام العروضى مع أنتظام المواد اللغوية فى البيت الشعرى.

(١) الكتاب ١ / ٤٣٧.

خاتمـــة ونتائـــج

خاتمة ونتائج

وبعد فقد استمددت فكرتى من بعض التفسيرات المتناثرة حول الشواهد الشعرية فى أبواب النحو المختلفة فى كتب التراث من ناحية ومن تعليقات علماء الضرائر من ناحية أخرى، فكوّنت من هذا وذاك ظاهرة حاولت استعراضها مؤكداً الصلة الوثيقة بين الأوزان العربية والمواد اللغوية المنظومة وان التصرف فى كل من قوانين العروض بالزحافات والعلل وقواعد اللغة باللجوء إلى الضرورةوالتصرف فى المواد اللغوية يؤدى إلى نتيجة واحدة وهى توافق البنائين معاً، العروضى واللغوى، لإنتاج دلالة مقصودة، وفى هذا الإطار وجدت أن المواد اللغوية العربية المنظومة وفق نظام مخصوص كانت أحد الضوابط فى التقعيد لدى النحاة العرب واللغويين وفى الاستخدام لدى شعراء العصور التالية لعصر الاستشهاد، وبذا تكون الأوزان العروضية عربية الأصل وأن علم العروض نشأ فى البيئة العربية كسائر العلوم بل إن مصطلحاته تتعلق إلى حد كبير بمصطلحات الفقه كالجواز والمنع والإباحة، وهذا الصنيع نفسه نلمسه فى مصطلحات النحو التى تشترك مع مصطلحات الفقه فى الدلالة كالتعليق ، وقد توصلت من ذلك إلى ما يلى:

١ - تعد الضرائر التى توافق فيها مستوى لغة الشعر مع مستوى لغة الكلام العادى أحد الضوابط التى قعّد عليها سيبويه قواعدة النحوية.

٢ - الحاجة إلى منهج فكرى جديد يبعد عن النقد لمجرد النقد ومحاولة كشف الجديد فى التراث.

٣ - ان علماء الضرائر اتبعوا منهج النحاه فى العرض والتفسير.

٤ - صلاحية النظام المقطعى الجديد لتفسير التوافق المقطعى للتركيب النحوى مع البناء العروضى بالرغم من فساده فى محاولة الكشف عن نوع البحر.

٥ - ضرورة الأخذ بكل مايستجد من مناهج جديدة للإستفادة بطرق تحليل مفيدة قد تؤدى إلى كشف ظواهر مستترة وإن لم يكن للمناهج ذاتها فائدة محققة.

٦ - إن توصل الباحثين المحدثين إلى أن الرجز هو الأصل وأن الأبحر الأخرى تفرعت عنه غير أكيد والأرجح هو الرجوع الى وحدات أصغر فى القياس العروضى هى المتحرك والساكن والسبب والوتد.

٧ - إن الاقتراح الذى ابداه المحدثون عن أن التعديل فى نظام القوافى هو الذى أنتج

أبحر الشعر العربى المختلفة منذ النشأة يبدو مسخراً لفكرة شعر التفعيلة أكثر من كونه سبباً لنشوء أبحر الشعر العربى القديم.

٨ - طريقة تفسير تآلف أبحر الشعر العربى باستخدام الأسباب والأوتاد والفواصل وتبادلها مع بعضها المواضع تعد أنجح من الناحية التعليمية فهى أكثر قرباً للأذهان ، أمّا طريقة تفسير تآلف الأبحر باستخدام التعديل فى نظام القوافى فهى أقل إقناعاً خصوصاً عند متعلمى علم العروض.

٩ - يقوم علم العروض العربى على نظرية وهى تبادل الوحدات لمواضع بعضها إما بالتقدم أو بالتأخر مهما صغرت هذه الوحدات أو كبرت، ذلك أنها - أى عملية التركيب العروضى - تعتمد على نواتين أساسيتين هما السبب والوتد اللذين يعتمدان بدورهما على نويّتين هما الحركة والسكون.

١٠ - العروض من أجل العروض، لانحتاج إليه ظروفنا، إنما العروض من أجل اللغة.

١١- العروض التطبيقى ليس نظرية جديدة بل مكنون فى كتب التراث.

١٢ - التراث العربى فى حاجة إلى بناء نظريات، وصنع أنظمة جديدة قبل أن ينقد أو تهدم أركانه.

١٣ - ليس للعلامة الإعرابية دور حقيقى فى التطبيقات العروضية لأن العروض العربى عروض كمّى بغض النظر عن الدور الذى أعطاه النحويون وعلماء الضرائر لاختلاف العلامة الإعرابية من جر ونصب أو رفع.

مصادر و مراجع عربية

المراجـــــع

مصادر ومراجع عربية

(١) ابن الاثير (مجد الدين) النهاية فى غريب الحديث والاثر ١٩٦٣ ط١ المكتبة الاسلامية – بيروت.

(٢) الاخفش (ابو الحسن سعيد بن مسعدة المجاشعى) كتاب القوافى تحقيق احمد راتب النفاخ ١٩٧٤ – دار الامانة – بيروت.

(٣) الاسد (نصر الدين) مصادر الشعر الجاهلى ط٣ – ١٩٦٦ – دار المعارف بمصر.

(٤) اسماعيل (عز الدين) التفسير النفسى للأدب ط – دار المعارف – ١٩٦٣.

(٥) الاشمونى (نور الدين ابو الحسن على بن محمد) : شرح الاشمونى على ألفيه بن مالك.

(٦) الألوسى محمود شكرى (١٩٢٤م) الضرائر ومايسوغ للشاعر دون الناشر تحقيق محمد الاثرى – المطبعة السلفية القاهرة – ١٣٤١هـ.

(٧) انيس (ابراهيم) موسيقى الشعر – الانجلو المصرية

(٨) الاصوات اللغوية ط٢ – ١٩٥٠.

(٩) الباقلانى (ابوبكر محمد بن الطيب) نكت الانتصار لنقل القرآن تحقيق (د.زغلول سلام) منشئة المعارف الاسكندرية.

(١٠) بشر (د. كمال محمد) علم اللغة العام – الاصوات ١٩٧٣ – دار المعارف – القاهرة.

(١١) بابكر. عبد الرؤوف – المدارس العروضية فى الشعر العربى – المنشئة القومية للتوزيع والنشر طرابلس سنة ١٩٨٥.

(١٢) البهبيتى (د. نجيب) تاريخ الشعر العربى حتى اخر القرن الثالث الهجرى (دار الكتب المصرية – القاهرة).

(١٣) البيرونى أبو الريحان – تحقيق مال الهند من مقوله مقبولة فى العقل أو مرزولة ط الهند ١٩٥٧.

(١٤) التبريزى (الخطيب) الوافى فى العرض والقوافى تحقيق د. فخر الدين قباوة ١٩٧٠ المكتبة العربية – حلب.

(١٥) التنوخى (ابو يعلى عبد الباقى المحسن) كتاب القوافى تقديم وتحقيق عمر الاسعد ومحى الدين رمضان.

(١٦) ابن جنى – ابو الفتح عثمان الخصائص ت : محمد على النجار القاهرة ١٣٧١ هـ / ١٩٥٢م.

(١٧) الجرجانى (على بن الحسن محمد بن على) التعريفات – مطبعة الحلبى سنة ١٣٣٨م.
(١٨) الحسنى (ضياء الدين فضل الله بن على) الابداع في العروض مخطوطة نور عثمانية ٤١٠٥ مصورة بمعهد المخطوطات العربية.
(١٩) حمودة (د. طاهر) ظاهرة الحذف في الدرس اللغوى – دار الجامعية للطباعة – الاسكندرية.
(٢٠) الدماميني (بدر الدين بن ابى بكر) العيون الفاخرة الغامزة على خفايا الرامزة ط١ ١٣٢٣هـ.
(٢١) ابو ديب (د. كمال) فى البنية الإيقاعية للشعر العربى نحو بديل جذرى لعروض الخليل ومقدمة فى علم الايقاع المقارن ١٩٧٤ – دار العلم للملايين – بيروت .
(٢٢) الراجحى (د. عبده) النحو العربى والدرس الحديث بحث فى المنهج. دار المعارف الجامعية ١٩٨٤م – الاسكندرية.
(٢٣) ابن رشيق (ابو على – الحسن بن رشيق القيروانى) العمدة فى محاسن الشعر وأدابه تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد ط٢ سنة ١٩٥٥م.
(٢٤) سيبويه : (الكتاب) / تحقيق : عبد السلام هارون (دار القلم – القاهرة – ١٩٦٦).
(٢٥) ابن سيدة (على بن احمد) المحكم المحيط الاعظم – تحقيق عبد الستار فراج واخرين القاهرة سنة ١٩٥٨م.
(٢٦) السيرافى (ابو سعيد) : شرح السيرافى على كتاب سيبوبة – القاهرة.
(٢٧) الشنتريني (ابو بكر محمد بن عبد الملك بن السراج) المعيار في اوزان الاشعار والكافى فى علم القوافى فى تحقيق دكتور محمد رمضان الداية ط١.
(٢٨) الشوابكة (د. محمد على) معجم مصطلحات العروض والقافية ١٤١٢ هـ/ ١٩٩١م دار البشير.
(٢٩) الصبان (بمحمد على) حاشية الصبان على شرح الاشمونى (دار احياء الكتب العربية).
(٣٠) عبد الصبور (صلاح) رأى فى بدايات الشعر العربى – من مقال نشر فى مجلة الشعر عدد ابريل سنة ١٩٦٥م.
(٣١) د. الطيب (عبد الله) المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها ط١ سنة ١٩٥٥ ط٢ سنة ١٩٦٠ ط١ ١٩٦٠ بيروت.

(٣٢) د. عابدين (عبد المجيد) نشأة الوزن المقفى عند العرب الأوائل - بحث نشرة فى مجلة جامعة ام درمان الاسلامية العدد الأولى ١٩٦٨ (دوريات).
(٣٣) عبارة (د. محمد ابراهيم) - معجم مصطلحات النحو والصرف والعروض والقافية دار المعارف - القاهرة.
(٣٤) ابن عبد ربه (احمد بن محمد) العقد الفريد ط القاهرة ١٩٦٤.
(٣٥) ابن عصفور - على بن مؤمن الاشبيلى ضرائر الشعر ت السيد ابراهيم محمد دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع ط ١ سنة ١٩٨٠م.
(٣٦) العلمى محمد العروض والقافية دراسة فى التأسيس والاستدراك ط١ سنة ١٩٨٣ الدار البيضاء.
(٣٧) عمر (د. احمد مختار) - البحث اللغوى عند العرب ط٤ - القاهرة.
(٣٨) د. عياد (شكرى) موسيقى الشعر العربى ط دار المعرفة الاولى ١٩٦٨م.
(٣٩) ابن فارس (ابو الحسين احمد بن فارس بن ذكريا) الصاحبى فى فقه اللغة المؤيد ١٩١٠.
(٤٠) الفيروزبادى (مجد الدين ابو الطاهر محمد بن يعقوب) القاموس المحيط القاهرة - بولاق.
(٤١) القرطاجنىّ (حازم) منهج البلغاء وسراج الادباء - تونس ١٩٦٦م.
(٤٢) القزاز القيروانى - ابو عبد الله محمد بن جعفر) مايجوز للشاعر فى الضرورة ت: د. رمضان عبد التواب ود. صلاح الدين الهادى دار العروبة بالكويت مطبعة المدى ١٩٨٢.
(٤٣) ابن كثير (الحافظ ابو العذاء) البداية والنهاية سنة ١٩٦٦م ط١ مكتبة المعارف - بيروت.
(٤٤) ابن مالك - بدر الدين - تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد تحقيق: محمد كامل بركات.
(٤٥) الملائكة (نازك) قضايا الشعر المعاصر ط بيروت ١٩٦٢.
(٤٦) د. مندور (محمد) فى الميزان الجديد مطبعة نهضة مصر ط الثالثة.
(٤٧) د. المخزومى مهدى - الخليل بن احمد أعماله ومنهجه - ط٢ بيروت ١٩٨٦م.
(٤٨) د. النويهى (محمد) قضية الشعر الجديد ط ١٩٦٤.
(٤٩) ابن هشام . الانصارى جمال الدين : «اوضح المسالك الى ألفية بن مالك»/ تحقيق: عبد العزيز النجار.

(٥٠) ياقوت (د. احمد سليمان) الكتاب بين المعيرية والوصفية دار المعرفة الجامعية - الاسكندرية.

(٥١) عروض الخليل ماله وما عليه - مجّلة لكلية اداب - الاسكندرية سنة ١٩٨٦ .

(٥٣) بن يعيش (موفق الدين يعيش بن على) «شرح المفصل» (دار الطباعة المنيرية) .

مراجع اجنبية

Cheomesky. N Lectureson Governementand_Binding, Dordrecht: Paris 1981.

Feech, N. Lieaffrey : Alinguistlic guide to English Poetry, 1976.

Palmer. F grammer, Penguin Book, 1971.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات